AU PAYS D'ARTHUR

Revue publiée avec le concours du C.N.R.S.

MEDIEVALES

Revue semestrielle publiée par les Presses et Publications de l'Université de Paris VIII - Vincennes à Saint Denis, avec le concours du Centre National de la Rercherche Scientifique

Le numéro : 40 F

Abonnements : — 2 numéros : 70 F (étranger : 80 F)
— 4 numéros : 130 F (étranger : 150 F)

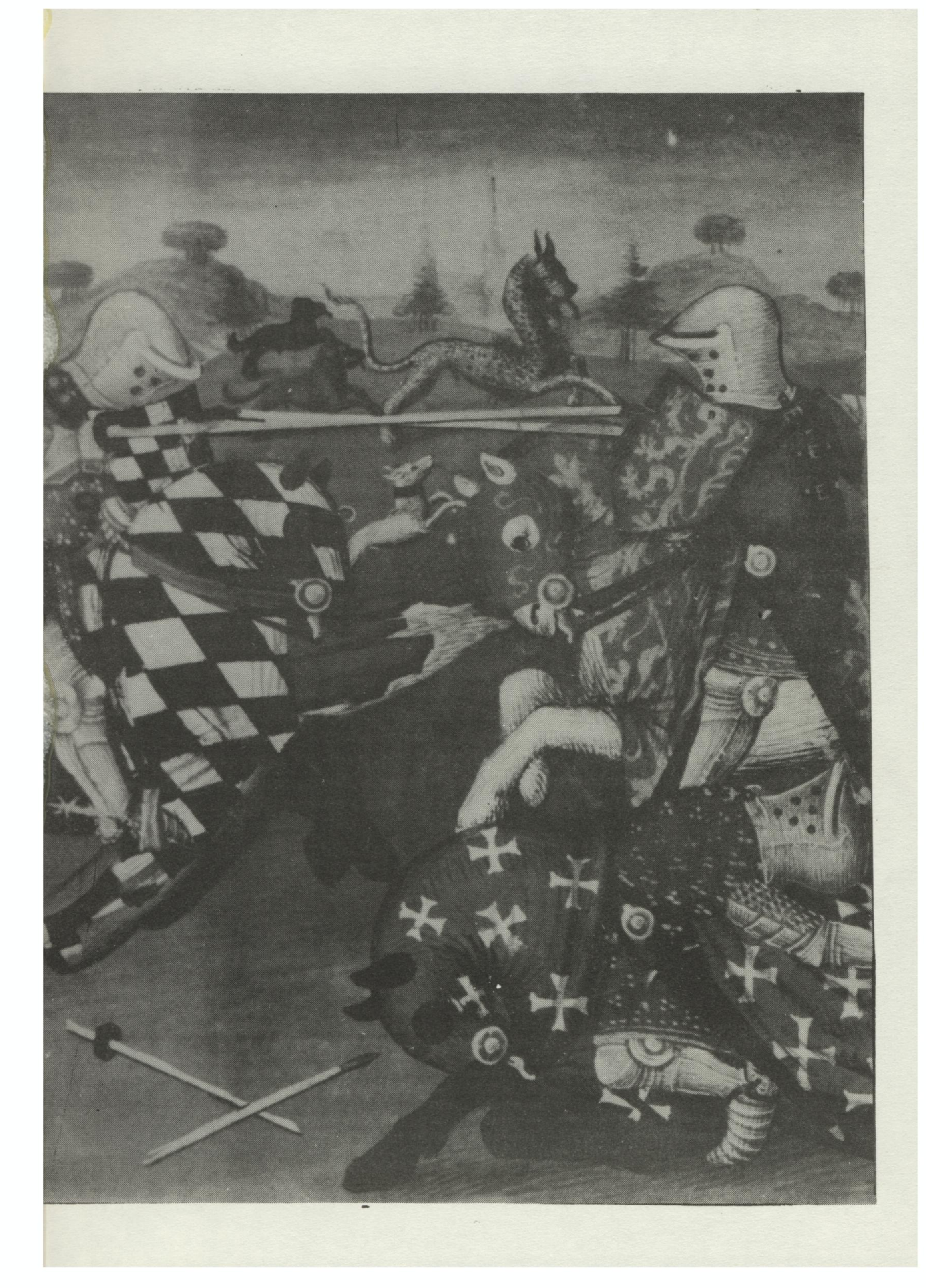
Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, ainsi que les ouvrages, pour comptes rendus, doivent être envoyés à :

MEDIEVALES
Centre de Recherche Université Paris VIII
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02

SOMMAIRE

Nº 6 / PRINTEMPS 84

AU PAYS D'ARTHUR



Anne BERTHELOT

DU LAC A LA FONTAINE : LANCELOT ET LA FÉE-AMANTE

Le *Lancelot* constitue par sa taille le volet le plus considérable du cycle du *Lancelot-Graal* (1) ; mais quant au sens, il peut paraître à certains égards une parenthèse dans l'œuvre, puisque son héros est le modèle de la chevalerie « terrienne », et a renoncé, du fait de son amour adultère pour la reine Guenièvre, à la gloire célestielle échue plus tard à son fils Galaad. Encore faut-il que ce fils naisse, et cette naissance a lieu dans le *Lancelot*, que trop souvent on ne considère qu'en fonction de cet épisode, en fonction du pressentiment du saint Graal qui s'y révèle. D'autres fils multiples « s'entrelacent » pourtant dans le *Lancelot*, d'autres motifs ou d'autres personnages y jouent leur propre jeu, et se servent parfois de l'épisode de la conception de Galaad comme d'un repoussoir, ou d'un moment dans le développement de leur démonstration.

C'est le cas pour l'épisode de la « damoisele a la fontainne », par l'intermédiaire de laquelle le roman, comme pour s'entraîner, semble jouer une première fois « à blanc » l'épisode des amours avec la fille du Roi Pêcheur, la future mère de Galaad. En fait, ce personnage, tardivement nommé (2), fréquemment rencontré en un petit nombre de pages, confronté victorieusement à Guenièvre puis soudain disparu, est bien davantage qu'une redondance romanesque dans une constellation féminine dont toutes les places seraient occupées.

La fonction initiale de l'épisode dans l'économie du récit paraît faible : une fois de plus Lancelot est perdu, c'est-à-dire que la cour — et la Reine — le « quêtent » désespérément ; en fait il doit accomplir une prouesse « plevie » au personnage peu recommandable d'une « vieille » qui le guide au lieu requis. En chemin, il rencontre une très belle fontaine, et sur ses bords une demoiselle dessinée sur le modèle de la fée-amante des *Lais* bretons ; celle-ci comble une lacune dans la biographie de Lancelot, qui, élevé par une fée (la Dame du Lac) et

1. Nous nous basons sur l'édition du *Lancelot* donnée par M. Micha, en particulier sur le tome IV ; la fontaine envenimée : pp. 133-159 ; seconde rencontre de la guérisseuse avec Lancelot : pp. 215-222 ; la damoiselle à la cour : pp. 354, 367-371.

2. Le nom d'Amable que lui attribue un « appendice » de l'Agravain (cf. G.D. WEST, *An Index of Proper Names for French Arthurian Prose Romances*, University of Toronto Press) n'intervient à aucun moment dans les épisodes qui nous intéressent : il relève d'une frénésie de nomination qui s'empare souvent d'une seconde génération de continuateurs.

convoité par une autre (Morgue) a droit aussi à cette rencontre magique auprès d'une fontaine. Malheureusement le Graal déjà tout proche veille à la morale des chevaliers dévoyés autant qu'errants, et la fontaine est empoisonnée, sinon par un serpent trop emblématique, du moins par « II culuevres granz et hideuses et longues... ». Ce qui ne devait être qu'une étape sur la route du chevalier prend un développement inattendu, à l'image de Lancelot qui :

> « commance a enfler plus et plus et tant qu'il devint ausi gros com I tonnel. » (p. 136),

au grand désarroi des participants... ou des lecteurs.

Une fois l'aventure close — non sans peine — par la guérison de Lancelot, la damoiselle en grand danger de disparaître du texte comme de la mémoire de Lancelot, quitte sa fontaine et réussit, par on ne sait quel raccourci topographique, à se retrouver en aval sur le chemin balisé du héros. Elle y perd son pouvoir, et devient simple « pucelle deconseillee » comme on en trouve à foison dans les forêts étranges. Sauvée du viol par son « ami » Lancelot, qui « guerredone » ainsi la guérison qu'elle lui a dispensée, elle semble effacer de l'esprit du chevalier tout souvenir de l'épisode au château du Graal auquel Lancelot ne fera jamais allusion par la suite. Envoyée à la cour, elle s'attire la suspicion de Guenièvre en « affichant » la ceinture que Lancelot lui a donnée ; la reine réagira de la même manière, par un interrogatoire serré, lors de la venue à la cour de la mère de Galaad accompagnée de son fils. Mais la valeur symbolique de la ceinture (image de chasteté, alors que Galaad est l'image d'une faute indéniable) et les talents d'oratrice de la demoiselle désarment la reine, qui lui offre une hospitalité (presque) sans arrière-pensée. Hospitalité fatale toutefois, en ce qu'elle retire la damoiselle du champ romanesque pour la réduire à un simple objet de discours, de « gab », entre Lancelot et la reine, qui pourtant ne brille pas par son sens de l'humour :

> « Et de vostre novele amie, fait ele *par gabois*, cele qui vos gari de l'envenimement, c'aves vos fait ? (...) Certes vos l'avez bien laissie, si est moult bele et moult cortoise et vos ama bien par amors et vos lui, jel sai vraiement » (p. 378).

L'amour que l'on peut porter à la damoiselle n'est pas dangereux : c'est purement affaire de mots, et de signes : se contentant d'un objet comme « enseigne » d'amour, elle n'a pas davantage d'existence que lui, elle est un « cas de figure » comme il s'en trouve dans les « Arts d'aimer » (3) contemporains. Et, après avoir été accueillie au sein de la

3. Le modèle de ces textes est le *Tractatus de Amore* d'André le Chapelain, où l'auteur passe en revue tous les cas possibles de déclarations d'amour selon l'origine sociale des protagonistes, et réglemente les cas de « rupture pour trahison ».

suite de Guenièvre, elle perd toute aptitude à la différenciation : toutes les damoiselles errantes que le texte fournit afin d'approvisionner en aventures les chevaliers d'Arthur subissent un destin analogue : absorbées dans l'entourage indéterminé de « la dame » unique qu'est Guenièvre, elles s'en détachent parfois, tout au plus, pour jouer le rôle monodique et anonyme de messagère de la reine. Contrairement à la fille du roi Pêcheur. qui reste en dehors de la cour et réussit même partiellement à créer un autre pôle d'attraction, la damoiselle à la fontaine semble se fondre dans le rayonnement de Guenièvre, et Lancelot pourra servir ses deux « amies » sous le seul aspect, la seule espèce, puisque le roman est désormais entré dans l'ère du Graal, de la reine. Mais cette disparition rapide est compensée par l'ubiquité dont elle semble dotée.

15 pages (dans l'édition Micha) pour Corbenic et la conception de Galaad ; 20 pour l'épisode de la fontaine envenimée, pourtant traité avec désinvolture dans la plupart des résumés du *Lancelot* (4). Cette aventure insignifiante parmi tant d'autres à force de conformité à un certain nombre de modèles, se charge de « senefiance » jusqu'à jouer le rôle d'une matrice romanesque par rapport aux événements qui la suivent, et dont l'interprétation correcte a finalement besoin de revenir à elle comme à sa source. La damoiselle à la fontaine ressemble fort à la porteuse du Graal, la fille du Roi Pêcheur ; mais il importe de déterminer si le lien qui les unit est de nature typologique (la guérisseuse précédant la mère de Galaad comme Isaac préfigure le Christ) ou si la seconde — chronologiquement — damoiselle n'est pas le reflet éventuellement inversé de la première.

La damoiselle du Graal n'est que le deuxième terme d'une série de trois (bien sûr !) pucelles auxquelles Lancelot a affaire dans cette « branche » de ses aventures ; elle est la seule dont l'histoire, « oubliée » pour d'excellentes raisons par Lancelot, ne peut être retransmise par les voies habituelles, du chevalier récitant aux clercs préposés aux écritures, et de ceux-ci au livre en cours de lecture. Aussi bien que l'hétérogénéité persistante de la matière du Graal, la « publication » de cette lacune dans le récit de Lancelot, qui ne peut provenir que d'autres « sources », signale en quelque sorte l'épisode de la fille du Roi Pêcheur comme une interpolation, qui inverse le signe d'un morceau déjà rencontré, passant ici du profane au sacré, ou du magique au romanesque d'intrigue.

La damoiselle à la fontaine restera anonyme taut au long de ses interventions dans le roman, qui est contraint de recourir à des périphrases compliquées pour la désigner. Lorsque Lancelot l'accepte officiellement comme amie, il ne s'enquiert pas de son nom : on n'interroge

4. L'épisode est mentionné, mais pas détaillé ; il suffit pourtant de consulter la Table des Matières de l'Édition Micha pour en apprécier la richesse.

pas une fée sur son identité. Cet anonymat permet à la damoiselle guérisseuse de se confondre sans mal avec celle qui, après la visite à Corbenic, tire Lancelot d'un puits où on l'a emprisonné ; en fait, ces figures s'appliquent tant à se ressembler que M. Micha, dans sa Table des Matières (t. IV), indique que « Lancelot envoie en messagère auprès de la reine la demoiselle qui l'avait guéri à la fontaine », alors qu'il s'agit apparemment de la damoiselle du puits qu'il a par la suite libérée à son tour et escortée pendant quelque temps. L'une et l'autre « garissent » Lancelot d'un grave péril, portant dans les deux cas au moins en partie sur l' « envenimement ». Dans les deux cas aussi, le salut s'effectue en deux temps : en ce qui concerne la damoiselle du puits, elle libère d'abord le chevalier sans se soucier du venin, puis après une longue chevauchée, Lancelot voit ses jambes enflées, et réclame des soins. Alors survient un autre dédoublement : de même que la damoiselle à la fontaine, bien qu'éprise de Lancelot, n'envisage pas de le soigner avant que son frère ne l'y invite vivement, de même la damoiselle du puits n'est pas à même d'effectuer les soins, mais fait appel à sa sœur guérisseuse, qui se résumera instantanément dans le hors-texte après avoir rempli sa fonction. La symétrie entre les deux scènes, et entre les différentes figures féminines qui y évoluent, est perceptible au niveau des formules :

« je ai une moie seror qui plus en set au mien esciant que fame del monde... » (p. 331).
« Ha, bele douce seror (...) Ja soliez vos plus savoir de la force des herbes que pucele qui soit monde, et d'anvenimement oster d'antre home ne cuit je pas qu'il ait si sachant el monde » (p. 136).

En même temps que l'insistance sur la relation de fraternité, on retrouve dans les deux passages le terme clé de « savoir », et l'excellence de la guérisseuse : si chacune d'elle est la meilleure, il est normal qu'elles se confondent !

L'évolution en deux temps se retrouve dans l'épisode de la fontaine, sous la forme de la « rechute » de Lancelot : remarquablement remis après quelques soins drastiques, il retombe malade et « morra dedanz VIII jors » quand la guérisseuse cesse sa cure en raison de sa propre lalngueur. Redoublement de l'épisode, à l'intérieur duquel se dessine avec une particulière netteté et pour la première fois le « double » de Lancelot, c'est-à-dire son cousin Lionel, qui occupe sa place aussi bien près de la reine qu'il informe que de la damoiselle à qui il promet la foi du héros sans avoir son aval. La rectification opérée par Lionel (5) au profit de ce cousin à qui il ressemble tant signale au passage que l'envenimement a trait à l'amour, et que l'échec ou la tentative de

5. Lionel, frère et contraire de Bohort, représente le versant anti-courtois de Lancelot, dont il est physiquement le vivant reflet (comme le remarquent Galehaut, Guenièvre, etc...).

mensonge « par omission » sont punis par la recrudescence de la maladie, jusqu'à ce que la séquence soit rejouée, de manière correcte.

Entre ces deux « envenimements » analogues et symétriques se place l' « enivrement » grâce auquel la conception de Galaad peut avoir lieu. Une seule étape cette fois, à moins que l'apparition conjointe du Graal et de celle qui le porte ne constitue une variante nouvelle d'empoisonnement, le venin pénétrant d'abord par les yeux, conformément à ce que veut la physiologie amoureuse. En tout cas, le « boivre » fourni par Brisane est soigneusement rapproché de l'eau bue par Lancelot à la fontaine. Comme à la fontaine, le chevalier

> « si ot talent de boivre a ce qu'il ot eu chaut a venir » (p. 208).

Le liquide que contient la coupe si semblable au Graal lui-même évoque, au prix d'une légère contradiction dans les termes, la fontaine aux « sicamores » :

> « ...le boivre qui plus estoit clers que fontaine et de coulor a vin. » (p. 208).

A défaut du terme d'envenimement, celui de « poison » est utilisé franchement, et enfin, la soif démesurée de Lancelot ne peut que se comparer à celle qui s'est emparée de lui auprès de la fontaine. D'ailleurs, le vocabulaire des deux scènes peut s'interpréter entièrement de manière métaphorique, et au profit de la même théorie de l'amour : à l'origine de ce sentiment se place nécessairement un élément mystique, ou à tout le moins surnaturel — comme l'exceptionnelle, et pour tout dire « angélique » beauté de Lancelot aux yeux de la damoiselle de la fontaine. Il importe d'ailleurs que soient présents plusieurs signes dont l'ordre d'apparition et la répartition entre les personnages sont presque indifférents : alors que la damoiselle, éprise de Lancelot, interprète son amour comme une véritable maladie, « dont ele garra bien se Dieu plest », c'est Lancelot qui est atteint physiquement, et manifeste ainsi la douleur métaphorique de la « fée ».

Dans l'épisode de la fontaine, comme dans celui du Graal, les personnages-clés sont encadrés ou secourus par d'autres figures, qui signalent à l'intérieur de la scène des éléments que la simple narration ne rend pas suffisamment redondants, relancent l'action quand la contemplation — du Graal, du visage de Guenièvre, qui pour Lancelot se surimprime sur celui-ci, ou de la beauté simplement de Lancelot lui-même — menace d'amener le texte à sa mort, commentent et s'il en est besoin moralisent l'action, et, enfin, estompent la responsabilité de la « damoiselle », dans l'un et l'autre cas. La plus intéressante de ces intermédiaires est la « maîtresse » de la fille du Roi Pêcheur, cette Brisane que son nom rapproche de Brangien, la suivante d'Yseut, dont elle est le digne reflet : Brisane, qui est dotée d'un savoir très remarquable à

ce stade du *Lancelot :* elle n'ignore rien des amours du chevalier avec Guenièvre, ce qui la met obligatoirement en relation avec Morgue, ou avec la Dame du Lac. L'efficacité stratégique avec laquelle Brisane use de cette science pour mieux tromper Lancelot, pour mieux l' « enfantômer » avec le mirage de Guenièvre, fait planer quelques doutes sur l'innocence de la damoiselle de la fontaine, quelques dizaines de pages plus tôt.

Celle-ci ne semble pas détentrice du « secret » de Lancelot : elle fonde justement son raisonnement sur le fait que la courtoisie exige qu'il accepte son amour, alors qu'il aime ailleurs ; mais, confrontée aux atermoiements du héros, elle ne paraît pas avoir de doutes sur l'identité de la « haute dame » à laquelle elle ne peut se mesurer. Par ailleurs, bien qu'elle affecte une absolue passivité au début de l'épisode, et prenne soin à chaque occasion de préciser qu'elle n'est pour rien dans le cours des événements, le texte par certains indices manifeste qu'elle est a priori un personnage plus important qu'il n'y paraît : présentée avec tous les attributs d'une fée, qui subsistent malgré le brouillage du texte tendant à l'intégrer dans un univers socialement banalisé, elle est l'objet en quelque sorte « interne » de la narration avant même que Lancelot ne soit envenimé : ses sentiments sont directement décrits, et l'éclosion de son amour précède le hasard malheureux qui pousse Lancelot à boire l'eau empoisonnée. Après que la damoiselle, en effet, est tombée amoureuse, donc malade, et a reconnu ce fait devant son frère, Lancelot enfin assoiffé, comme s'il obéissait à quelque injonction passée sous silence par le roman, s'approche de la fontaine à laquelle il est arrivé depuis un certain temps, et boit. Le « conte » sait que la situation présentée recoupe un scénario « magique », et s'y conforme, sans qu'aucun des personnages soit vraiment conscient de cette intrusion d'une logique autre, « surnaturelle », dans le cours rationnel et chevaleresque du roman (6).

Si toutefois, dans ce premier mouvement, la causalité magique agit discrètement, sans être assumée par aucun des porte-paroles du texte, la rechute de Lancelot est clairement exposée en termes de chantage amoureux. Non à Lancelot lui-même, d'ailleurs, qui dort au moment où la damoiselle lui déclare son amour en termes de rhétorique courtoise circonstanciée, et une fois éveillé préfère ne pas demander de précision sur les paroles énigmatiques de la guérisseuse, qui ressortissent clairement à un registre amoureux où il ne « s'aventure » jamais qu'avec Guenièvre. C'est Lionel, infiniment moins courtois que son cousin, et en outre extérieur au « cercle magique » de l'amour adultère, qui reçoit le message de la guérisseuse, et en perçoit la menace :

6. D'un certain point de vue, une fontaine avec fée est tout aussi déplacée dans le royaume d'Arthur et des « romans de la Table Ronde » que Morgue, qui perpétuellement bannie ne se maintient qu'en lisière du territoire royal, et contre le gré de son frère.

> « Sire, fait ele, je nel diroie a vos ne a autre, mais toutes voies dites a vostre signor *qu'il s'ocist et autre por sa biauté*, que mar fust il onques si biaux. (...) Lyon antandi bien ceste parole, et bien sot qu'ele volt dire, mais onques ne fist semblant qu'il l'eust oïe ; (...) si s'an voloit aler, quant ele le rapele et li dist : Biaux sire, dites a vostre seignor qu'il morra dedans VIII jorz, *s'il ne prant autre conroi* de soi et ce sera moult granz pechiez, *se il par defaute se laisse morir.* »

On n'est pas plus explicite. D'ailleurs Lancelot, informé par Lionel, c'est-à-dire par quelqu'un qu'il peut « entendre », « en devint touz esbahiz, car bien connoist la senefiance des paroles » (p. 150). « Senefinance » que Lionel, peu enclin aux euphémismes, résume catégoriquement :

> « Sire, que vos vaut le celer ? Vos poez morir ou vivre, se vos volez. (...) si sai bien qu'ele morra, se vos ne l'aseurez de vostre amour » (p. 150).

La damoiselle à la fontaine est dès lors en position de force : tenant entre ses mains la vie de Lancelot, et, par conséquent, du roman qui repose sur lui, elle a un pouvoir exorbitant, comparable à celui de l'écrivain lui-même.

Bien que la pucelle du puits redouble la damoiselle à la fontaine, on ne lit pas dans ses interventions une maîtrise du jeu aussi radicale que celle de son original, ou que celle de la constellation fille du Roi Pêcheur-Brisane. La situation d'ailleurs ne l'exige pas, puisqu'elle apparaît dans une phase de dénouement où tous les éléments se hâtent vers la chambre d'enregistrement, la cour d'Arthur. Cependant, en voyant dans un rêve prémonitoire (7) Lancelot la sauver du bûcher auquel elle est promise, elle impose sa marque au récit, le contraignant tacitement à se conformer au modèle qui lui a été proposé — ou « sur-imposé ». Proliférant dans le texte, au point que les épisodes prévus de longue date sont en quelque sorte réduits à la portion congrue, ou escamotés, la figure multiple de la damoiselle devient une obsession, qui construit sur le chemin de Lancelot une série d'obstacles parallèle au sens obvie du récit.

A des degrés divers, l'enjeu de chacune de ces rencontres est de détourner Lancelot de l'amour courtois univoque, de lui faire connaître, au lieu des variantes de la quête chevaleresque fondée sur la prouesse en l'honneur de la dame toute la gamme des relations féminines que la « fin'amor » monodique interdit. Les trois apparitions de la damoiselle correspondent à trois transgressions de l'ordre amoureux : sur le plan idéal, la première est la plus importante, puisqu'elle introduit une rivale de Guenièvre, et exige du chevalier un engagement à long terme pris en

7. A propos du rêve dans le *Lancelot*, voir dans *Médiévales*, n° 3, l'article de M. DEMAULES, « Ecriture et imaginaire du rêve dans le *Lancelot en prose* ».

pleine connaissance de cause. Bien qu'apparemment plus grave, en raison de ses conséquences (matérielle ; Galaad, et spirituelle : folie de Lancelot) la seconde « faute » de Lancelot ne porte que sur le « surplus » amoureux et repose sur une tromperie effectuée aux dépens du chevalier : de son point de vue, Lancelot reste fidèle à Guenièvre. S'il trahit quelqu'un lors de sa visite au château du Graal, c'est la damoiselle à la fontaine, sa « novele amie » qu'il renie alors qu'il respecte les formes du contrat qui le lie à la reine :

> « Il me samble, fet il, que de damoisele ne vi je onques si bele ; *de dame ne di je mie* » (p. 206).

En tant que chevalier et ami de la damoiselle, il serait « courtois » de la part de Lancelot de faire une exception symétrique en sa faveur : cette omission est significative de la prépondérance persistante de Guenièvre, par delà les engagements rhétoriques de Lancelot.

D'ailleurs, auprès de la fontaine même, Lancelot ne se soumet qu'à regret à l'épreuve qui lui est imposée : c'est Lionel qui agit, qui brusque le mouvement, alors que son cousin temporise et s'en remet au pouvoir discrétionnaire de la reine, qui assure par « procuration » la damoiselle de la foi de Lancelot :

> « Par foi, fait Lions, je i (à la reine) alasse mout volontiers, mes je vous voi si atorné que je ne croi pas que vous fussiez vis tant que je revenisse et por ce couvient il que *vos* preigniez *hatif conroi.* Atant s'em part Lyonnel del pavillon et vient a la damoisele qui molt estoit deshetie et la salue *de par Lancelot* et li dist : Damoisele, *mes sires vos mande* (...) *il vos promet* que vos des ore mais poez faire de lui comme de vostre chevalier et de vostre ami, se il vos plaist » (p. 153).

Le moins qu'on puisse dire est que Lionel extrapole nettement sur les données fournies par Lancelot. Mais c'est le double ou le fantôme du chevalier qui est ici partie prenante dans l'engagement En revanche, lors de la visite à Corbenic, c'est sur la figure féminine qu'il y a erreur, transfert, métamorphose aussi féconde que celle qui, dans le passé du roman, a permis la naissance d'Arthur (8). Si Lancelot, drogué et dépossédé de lui-même, accomplit l'acte que l'on attend de lui, ses relations avec la fille du Roi-Pêcheur n'en sont pas moins indirectes, reposant sur la médiatisation d'une image, d'une représentation amoureuse seule capable de créer brièvement l'illusion d'un accord.

Lancelot parcourt ces étapes d'une « éducation sentimentale » à la mode du roman cyclique avec une totale inconscience : les épreuves ne sont pas ressenties comme telles, et à la limite ne sont pas perçues ;

8. Dans le Merlin de Robert de Boron, Merlin use de magie, et d' « herbes », pour faire prendre à Uter Pendragon la « semblance » du duc de Tintagel et lui permettre d'approcher Ygerne (éd. Micha, Droz, Paris, 1980, pp. 225-228).

enfermé dans une sphère infrangible de valeurs courtoises, le « chevalier de la reine » les superpose inlassablement aux situations nouvelles qui lui sont présentées, et ce sont les autres (Lionel ou Brisane, la damoiselle à la fontaine ou la fille du Roi Pêcheur) qui exploitent le terrain pour aboutir au résultat souhaité. Les circonstances font preuve d'une certaine souplesse, au contraire de Lancelot, qui reste intact, inentamé, conforme du début à la fin au caractère « typique » de son personnage. Tout juste si à la fin de chaque épisode, il consent à ratifier ce que les autres ont fait « pour lui, », en son nom : à son réveil auprès de la fille du Roi Pêcheur, ses sentiments meurtriers sont remplacés *in extremis* par une contemplation extatique de la beauté de la jeune fille — et c'est là peut-être la véritable trahison par rapport à Guenièvre, la reconnaissance d'une certaine bonne volonté à tomber dans le piège qu'on lui a tendu. En ce qui concerne la damoiselle à la fontaine, le mouvement de conformation de Lancelot au discours qu'un autre a tenu en son nom est encore plus net :

> « Celui jor avint aprés disner que Lanceloz fu remés tout seul el pavillon fors de la pucele qui gari l'ot et il fu assis en son lit et la commença a resgarder, si la vit de si grant biauté et tant li plot que, s'il n'amast la roine de si grant amor, il ne se tenist pas qu'il ne feist la volenté a la damoiselle » (p. 155).

A ce moment, Lancelot est absous d'avance de toute faute par le « chèque en blanc » de Guenièvre, que vient juste de lui transmettre Lionel ; malencontreusement, il retardera cependant l'heure de « faire la volenté a la damoiselle » jusqu'à ce que la permission de la reine ne soit plus valable ; mais sa faute envers sa dame est moins grave, même alors, selon le code de la courtoisie, que celle qu'il commet en « faussant » sa promesse à la guérisseuse, en la contraignant à trouver à sa place la « cote mal taillee » qui évite au chevalier récalcitrant de « faillir du tout » à sa parole. Mais elle n'est pas satisfaite, non plus que le roman, de ce compromis : et cela explique la seconde tentative de séduction, réussie cette fois, qu'endure Lancelot à Corbenic : la porteuse du Graal est l'avatar efficace de la damoiselle à la fontaine, substituant la magie des poisons au chantage casuistique qui ne l'a pas menée à ses fins. Peu importe en combien d'apparitions celle-ci est fragmentée, Lancelot a bel et bien « novele amie ».

Pour compléter la gamme des trahisons de l' « amant parfait » vis-à-vis de sa dame, la seconde apparition de la damoiselle guérisseuse, et l'épisode de la damoiselle du puits placent cette « amie » sous le « conduit » de son chevalier errant (cas de figure inédit pour Lancelot) et obtiennent de celui-ci une recommandation écrite : détails apparemment après les « fautes » cruciales qui ont déjà été accomplies, mais détails qui introduisent le motif, central dans la littérature médiévale, de l' « écrit » tout-puissant, et qui font de manière très extraordinaire de Lancelot un « clerc » :

« Lanceloz fait les lestres *teles com il veut*, com cil qui estoit *fondez en clergie* tant qu'a celui tans ne trovast on nul chevalier plus sage que lui » (p. 346) (9).

Ces « lettres » officialisent la situation de la « novele amie » de Lancelot, et lui confèrent une situation d'impunité, voire de quasi égalité, par rapport à Guenièvre ; celle-ci, « enchantée » par le message, va jusqu'à faciliter une rencontre ultérieure avec son amant, ce qui ne s'accorde pas à sa jalousie habituelle. Le seul problème qui se pose alors vient de l'ambiguïté des formules de Lancelot : en proie aux habituels troubles de mémoire des chevaliers, redoublés chez lui par trois emprisonnements récents, il semble confondre sous la même formule la damoiselle de la fontaine et celle du puits, à très juste titre, puisqu'elles ne font qu'une structuralement parlant ; mais la reine réserve sa mansuétude à la pucelle porteuse des lettres, qu'elle croit avoir guéri Lancelot de l' « envenimement » (le seul dont elle ait entendu parler), et en raison de cette confusion traite d'abord avec une rigueur inquisitoriale la pucelle à la ceinture...

Trois personnages, donc, s'unissent pour constituer une seule image de la femme et de l'amour, antagoniste de la reine. L'épisode de la fille du Roi Pêcheur ne doit pas prendre une place exagérée dans l'interprétation du texte ; quelle que soit sa fonction ultérieure dans le roman arthurien en général, le Graal a ici une valeur différente, et les coulisses de Corbenic se prêtent à l'expérimentation amoureuse plus qu'à l'expérience mystique. Peut-être peut-on toutefois se demander si l'apparente succession des trois damoiselles qui n'en sont qu'une dans les aventures de Lancelot, incarnant chacune un aspect de l'amour, ne constitue pas une allusion profane à la Trinité divine : amour fondateur de la damoiselle à la fontaine, correspondant à l'âge du Père, amour rédempteur de la fille du Roi Pêcheur, correspondant à l'âge du Fils par l'intermédiaire de Galaad, amour « scripturaire » et symbolique de la damoiselle du puits, correspondant à l'âge de l'Esprit (10).

Trois modes d'amour humain, en tout cas : spirituel (car les relations platoniques que la damoiselle à la fontaine, faisant contre mauvaise fortune bon visage, consent à entretenir avec Lancelot préludent singulièrement au mariage mystique qui unira Galaad et la sœur de Perceval dans la *Queste del Saint Graal*) ; charnel (qui donnera naissance à la promesse d'un avenir romanesque, mais aussi de la fin inéluctable de tout roman, en la personne eschatologiquement orientée de Galaad) ; littéraire (par la mise en abîme supplémentaire du récit que constituent les lettres ambiguës de Lancelot en faveur de son amie démultipliée).

9. Un tel vocabulaire est en général employé pour dépeindre Merlin ; on voit ainsi se dessiner en creux une famille « spirituelle » de Lancelot, où sa mère est Niniane, la Dame du Lac, et son père Merlin.

10. Peut-être serait-il possible de discerner dans ce secteur du *Lancelot* l'influence des théories de Joachim de Flore ? (cf. D.C. WEST, *J. de Flore in christian thought, essays on the influence of the calabrian prophet*, 1973).

Dans cette rivalité entre deux « arts d'aimer », et malgré le retour final — mais temporaire — de Lancelot à la cour, il n'est pas évident que Guenièvre l'emporte. Toutes ces tentations placées sur le chemin du chevalier semblent relever d'une intention délibérée, d'un plan d'ensemble visant à reconquérir pas à pas sur la reine un terrain perdu. Or, bien plus que la damoiselle à la fontaine, suscitée comme un mirage à partir des images persistantes de la fée-amante dans la structure d'un texte qu'elle embarrasse, bien plus que la damoiselle du puits simple reflet d'une autre qui est déjà une ombre, ou que la fille du Roi Pêcheur qui en accomplissant son vertueux péché sert objectivement d'autres intérêts que les siens, il est dans le *Lancelot* une rivale explicite de Guenièvre : la Dame du Lac, ou, par antiphrase, Morgue et ses compagnes magiciennes qui ne cessent de s'en prendre à Lancelot, et à son lignage. Les relations de la reine et de « Niniane » ne sont pas toujours excellentes ; s'il arrive (c'est le cas juste avant le début de l'épisode de la fontaine) que Guenièvre fasse appel à la fée pour retrouver leur commun « protégé » égaré, les réponses de la Dame du Lac, ou les messages personnels qu'elle fait parvenir à la reine, ne sont pas forcément des modèles de bienveillance. S'il est par exemple tout à fait normal que la Dame, ancienne « élève » de l'omniscient Merlin, connaisse les amours de Lancelot et de Guenièvre, ses intentions en envoyant à cette dernière le « bouclier fendu » (11) ne semblent guère plus pures que celle de Morgue saisissant toutes les occasions de dénoncer les amants ; on retrouve dans ce cadeau à double tranchant l'écho d'une menace, et l'insistance de la fée à souligner sa responsabilité dans le déroulement du roman.

Vis-à-vis de Lancelot, Guenièvre occupe la place archétypique de la mauvaise reine, la « femme de Putiphar » (12) dont la tentative de séduction aurait non seulement réussi mais encore changé de signe, pour devenir l'incarnation parfaite de l'amour courtois. Il y a une véritable usurpation du pouvoir qui s'exerce aux dépens de la Dame du Lac et au profit de Guenièvre ; usurpation, ou plus courtoisement passation des pouvoirs : à la lisière de la forêt aventureuse, où la magie romanesque de la fée prend fin, la reine prend en charge le « Bel Inconnu » qu'est Lancelot et lui ouvre les portes du monde civilisé, c'est-à-dire chevaleresque. Une certaine hostilité subsiste cependant entre les deux dames, représentantes de principes incompatibles.

11. Les deux moitiés de l'écu qui représente une dame et un chevalier se rejoignent par « merveille » lorsque l'amour entre Lancelot et la reine est pleine et entière. Dans le *Tristan* en prose, Morgue envoie à Arthur un écu emblématique chargé de lui « deviser » sa honte : un chevalier dominant un roi et une reine (cf. *Le roman en prose de Tristan*, E. LÖSETH, Slatkine Reprints, 1974, paragraphe 190).

12. Voir dans les *Lais* de Marie de France, le lai de *Lanval*, pp. 80-82. La reine tente de séduire le héros, puis, humiliée de son échec, l'accuse d'avoir voulu la violer.

Lorsque Guenièvre envoie demander de l'aide à sa rivale (13), elle procure à Niniane l'occasion désirée d'intervenir à nouveau dans le déroulement de la fiction romanesque.

Lancelot, paradoxalement, se retrouve tout seul ; une intervention surnaturelle reste cependant en suspens, et ne peut être poliment rejetés sans avoir l'occasion de s'exercer pour de bon. Si la Dame du Lac est appelée à l'aide, le texte est obligé de tenir compte de cette invitation, et d'en donner les conséquences : Lancelot retrouvé sera donc perdu une seconde fois, afin d'être sauvé par un personnage tout droit sorti du Lac. La Damoiselle à la Fontaine reprend avec un effet de démarquage immédiatement signifiant le nom même de la Dame du Lac ; et elle fera choix, par rapport à Lancelot d'un compromis quant à sa virginité qui rappelle l'ambiguïté du titre de « dame » conféré à la très vertueuse « Blanche Serpente » (14), trompant Merlin afin de préserver sa chasteté ! Cependant, intervenant comme une *dea ex machina* dans une faille de la trame romanesque — la contradiction inhérente à l'épisode de la fontaine envenimée est soulignée par la remarque surprise de Guenièvre à Lionel :

> « ...par foi, fait ele, vos dites *merveilles*, car ancore n'a il gueres que I damoisele vint çaiens qui nos dist qu'il ert sains et haitiez » (p. 145), —

elle n'a pas à supporter le poids d'un passé romanesque inhibant, et se situe en particulier hors des lignages incroyablement ramifiés qui multiplient les interdits dans les relations amoureuses. Sous cette forme, comme sous celle de la fille du Roi Pêcheur plus tard, elle peut mener à terme les amours impossibles, parce que faussement incestueuses, de Lancelot et de la Dame du Lac. En même temps, contribuant à retarder indéfiniement le retour de Lancelot à la cour, c'est-à-dire à l'absence d'aventures, elle assure la prolongation de la durée romanesque, et fait même le lien, elle qui appartient à la génération des pères par son rapport au surnaturel, avec la seconde génération des fils, celle de Mordret et de Galaad, au-delà de la parenthèse arthurienne. En outre, elle ramène Lancelot au temps de l'éducation reçue au Lac, mais jamais achevée, et elle fait pénétrer à l'intérieur du roman un discours nouveau, qui est celui de la théorie de l'amour, au lieu d'en être l'illustration. On peut voir ainsi, dans l'épisode de la

13. Le roman semble oublier longtemps cette messagère ; il s'en excuse d'ailleurs, sur la maladie de la pucelle, et son emprisonnement par Claudas (éd. Micha, t. V, pp. 151 et suivantes). Mais, sur le plan de la causalité magique aussi bien que textuelle, il suffit de réclamer l'aide de Niniane pour que celle-ci soit immédiatement à même d'intervenir.

14. Pour ce surnom, et pour une « biographie » plus complète de la Dame du Lac, voir les *Prophecies Merlin* de Richart d'Irlande (éd. L.A. Paton, New York et Londres, 1926-27).

fontaine envenimée, non bien sûr le point central du *Lancelot*, mais du moins une séquence aussi importante à d'autres titres que celle de la conception de Galaad : la damoiselle de la fontaine permet au roman d'expérimenter de nouvelles techniques stylistiques, et de rétablir un équilibre compromis entre la cour et la forêt, l'univers social de la reine, et l'univers aventureux de la fée.

Jeanne-Marie BOIVIN

LA DAME DU LAC, MORGANE ET GALEHAUT

Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le « Lancelot »

Le premier tiers du « Lancelot » : une initiation

Dans l'histoire de la chevalerie qu'embrasse le cycle du *Lancelot-Graal*, le *Lancelot* retrace l'histoire de la chevalerie mondaine, à travers celle de sa plus haute incarnation : Lancelot du Lac. Le *Lancelot* représente le moment d'apogée de l'idéal mondain, et le premier tiers de l'œuvre — tout ce qui précède les épisodes de « La Charrette » — apparaît comme le temps de l'initiation du héros, de l'accession à la perfection chevaleresque. Sur la route qui le conduit à la réalisation de son destin, Lancelot rencontre trois personnages de l'Autre Monde : deux fées, la Dame du Lac et Morgane, et un « Grand Chevalier », Galehaut. Par leur rôle, positif ou négatif, ils l'aident à franchir les étapes du parcours initiatique. Adjuvants ou opposants, ils contribuent à son intégration définitive au monde courtois.

A l'origine en effet, celui qui deviendra la fleur de la courtoisie lui est singulièrement étranger. Au début du roman, Lancelot n'appartient pas à la cour d'Arthur. Presque sans liens avec le monde courtois, il a en revanche des liens puissants avec l'Autre Monde.

Cela apparaît d'abord dans son nom : quand il soulève la pierre tombale qui le lui révèle, il lit :

« Chi gerra Lancelos del Lac, li fiex au roi Ban de Benoyc » (1).

L'espace emblématique de Lancelot n'est pas la terre de son père, mais le royaume de l'Autre Monde dans lequel il a été élevé par la Dame du Lac.

Ses armes aussi attestent son origine surnaturelle. Dans tout le début du roman, ce sont celles que lui a données la Dame du Lac au moment de le conduire à la cour (2). Le texte insiste longuement sur la couleur de l'Autre Monde ; toujours Lancelot est appelé « li blans chevaliers » ou « li chevaliers as blanches armes ». Ces armes ne sont pas une simple parure, elles sont présentées comme un attribut essen-

1. *Lancelot*, éd. A. Micha, t. VII, Paris-Genève, Droz 1980, p. 332.
2. Op. Cit., p. 258-259.

tiel du jeune homme et c'est par elles qu'il doit être fait chevalier ; la Dame du Lac les impose à Arthur, contre son habitude de faire les chevaliers avec ses propres armes :

> « Et bien sachiés que chis vallés ne puet estre chevaliers ne ne doit d'autres armes ne d'autres robes que de cheles qui chi sont. Et se vous volés, vous le ferés chevalier ; et se vous nel volés faire, si me porcacherai aillors et anchois le feroie je meismes chevalier qu'il ne le fust » (3).

Ces armes sont liées à l'enfance et aux débuts chevaleresques. Un peu plus tard, la Dame du Lac lui renvoie trois écus :

> « Li .III. escu sont d'argent, si a en l'un une bende vermeille de bellic et en l'autre .II. et en l'autre .III. » (4).

Ces écus sont des armes de l'Autre Monde : ils en ont les couleurs — le blanc et le vermeil — et les pouvoirs merveilleux — ils doublent, triplent et quadruplent les forces de celui qui les porte.

On remarque en outre que lorsque Lancelot est fait chevalier, il ne devient pas chevalier d'Arthur et compagnon de la Table Ronde. Après avoir reçu du roi la colée, il a délibérément omis de se faire ceindre l'épée.

> « Car il n'atent pas a estre chevaliers de la main le roi, mais d'un autre dont il cuide plus amender » (5).

Il a aussitôt quitté la cour pour aller quérir les aventures et, après les premiers exploits, a envoyé une messagère à Guenièvre pour lui demander une épée, car c'est de sa main qu'il veut être fait chevalier (6).

Ainsi, au début du roman, Lancelot apparaît fondamentalement étranger à la cour : il est lié à l'Autre Monde ; seul, loin d'Arthur, il quête les aventures, ne voulant être que le chevalier de la reine.

Le premier tiers de l'œuvre retrace son intégration progressive au monde courtois. Il effectue un cheminement symbolique, jalonné par la présence de trois figures de l'Autre Monde. Sur la route de la perfection mondaine, la Dame du Lac, Morgane et Galehaut constituent des forces d'intégration ou d'exclusion par rapport au monde courtois. On s'interrogera donc sur leur attitude par rapport à :
— la cour d'Arthur
— la prouesse chevaleresque

3. Op. Cit., p. 268.
4. Op. Cit., p. 320.
5. Op. Cit., p. 286.
6. Op. Cit., p. 298.

— l'amour de Lancelot et de Guenièvre — qui est un facteur d'intégration au monde courtois (7).

Nous examinerons successivement la fonction symbolique de ces trois personnages dans l'initiation de celui qui deviendra « le meilleur chevalier du monde ».

L'adjuvant : la Dame du Lac

Ce personnage, dans lequel se confondent deux types féeriques originellement distincts : Niniane, avatar de Diane, la fée-amante, qui apprit de Merlin son savoir mais se refusa à lui, et la Dame du Lac, la fée-marraine, figure maternelle que ne contamine aucun registre amoureux, surgit du lac pour favoriser l'intégration de Lancelot au monde courtois.

Certes elle l'a enlevé au roi Ban, son père, mais cela à un moment où l'enfant n'avait plus ni cour ni terre, était désormais pauvre et orphelin. Elle a donc eu un rôle positif, au regard des valeurs courtoises, qu'elle souligne elle-même :

> « jel nori en ses grans povertés, la ou il perdi son pere et sa mere et fis tant a l'aide de Dieu que il fu biax vallés et grans ; et puis l'amenai a cort et fis tant vers le roi Artu qu'il le fist chevalier » (8).

Ce n'est pas pour arracher Lancelot à la cour qu'elle l'a emmené dans l'Autre Monde, mais pour lui donner la formation idéale du parfait chevalier (9).

Quand Lancelot a dix-huit ans, la Dame du Lac retrace pour lui l'histoire de la chevalerie : elle décrit longuement son origine, ses armes, ses vertus, son rôle (10). Il est significatif que l'auteur ait placé un éloge de cette importance dans la bouche de ce personnage.

Désormais Niniane ne retient plus Lancelot dans l'Autre Monde ; elle le conduit à la cour d'Arthur.

Elle le quitte, mais ne l'abandonne pas : simplement la fée-nourrice devient la fée-marraine, qui intervient quand Lancelot a besoin d'elle,

7. Dans son article : « Lancelot contre Tristan : la conjuration d'un mythe subversif », in Mélanges offerts à P. le Gentil, Paris, SEDES, 1973, J.C. Payen a montré que, des deux amours adultères, l'un est isolé du monde et de la chevalerie, est un défi à la société, l'autre est vécu au service d'autrui et transforme la quête de l'amour en quête chevaleresque ; l'un se cache dans l'espace clos de la forêt du Morois, l'autre s'épanouit dans l'espace ouvert de la cour d'Arthur.

8. *Lancelot*, éd. A. Micha, t. VIII, Paris-Genève, Droz 1982, p. 459.

9. J. Frappier, dans son article « L'institution de Lancelot dans le *Lancelot* en prose », in *Mélanges offerts à E. Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, a montré que l'éducation conférée à l'enfant dans le lac était propre à former la plus haute incarnation de l'idéal courtois.

en personne, ou par une de ses pucelles qui est une manière de substitut : par deux fois — quand, après l'épisode de la Roche-aux-Saxons, il est prisonnier de l'enchanteresse Camille et quand, après l'aventure du Val-sans-retour, il est fait prisonnier, puis relâché par Morgue — elle le guérit de la folie. La folie étant ce qui exclut un homme de l'humanité courtoise, le relègue dans l'espace de la forêt et dans le monstrueux, la Dame du Lac lui redonne ainsi sa place dans le monde courtois.

Elle joue surtout un rôle important dans l'épanouissement de l'amour de Lancelot et de Guenièvre. Quand Lancelot, devenu le chevalier et « l'ami » de la reine, a cependant suivi Galehaut en Sorelois et se trouve ainsi séparé d'elle, la Dame du Lac envoie à Guenièvre un écu fendu, sur lequel deux amants « s'entrebaisoient, se ne fust la fendeure de l'escu » (11). L'écu magique ne peut se ressouder qu'à la fin de la Roche-aux-Saxons, quand Lancelot est devenu l'amant de la reine et, après la victoire, compagnon de la Table Ronde. La double symbolique de l'écu est intéressante, associant les deux facteurs d'intégration à la cour d'Arthur. Bien plus, quand elle vient guérir Lancelot devenu fou dans la prison de Camille, la Dame du Lac encourage Guenièvre dans son amour :

> « Ei si vous pri que vous le retenés et gardés et amés sor tote rien chelui qui sor tote rien vous aime ; et metés jus tot orguel vers lui, car il ne veut riens ne nule riens ne prise envers vous, ne li peciés del siecle ne puet estre menés sans folie, mais moult a grant raison de sa folie que raison i troeve et honor ; et se vous folie poés trover en vos amors, ceste folie est a honerer sor toutes autres, car vous amés le seignor et la flor de tot cest monde » (12).

Il est significatif que l'auteur ait choisi la Dame du Lac pour faire l'éloge de l'amour courtois, tout comme il l'avait choisie pour faire celui de la chevalerie.

Ce personnage constitue bien une force d'intégration à l'univers courtois : Niniane forme et protège la prouesse de Lancelot, l'amène puis le ramène à la cour d'Arthur, favorise ses amours avec Guenièvre ; elle exalte en outre avec passion les valeurs courtoises : l'amour et la chevalerie.

Les deux autres figures, en revanche, font obstacle à l'intégration de Lancelot au monde courtois ; ce sont des forces contraires qui tendent à le retenir dans l'Autre Monde.

10. *Lancelot*, éd. A. Micha, t. VII, Paris-Genève, Droz 1980, pp. 249-258.
11. *Lancelot*, éd. A. Micha, t. VIII, Paris-Genève, Droz 1982, pp. 206-207.
12. Op. Cit., p. 461.

L'obstacle patent : Morgane

La fée noire des romans arthuriens n'a qu'un rôle limité dans l'ensemble qui nous intéresse : elle est la maîtresse de l'aventure du Val-sans-retour dans lequel elle a enfermé tous les chevaliers qui ont « faussé » envers leur amie ; après que Lancelot a achevé cette aventure, elle l'emprisonne et par des sortilèges lui fait croire que la reine l'a trahi. Ces deux interventions tendent également à exclure Lancelot du monde courtois :

Morgane, en le retenant prisonnier, l'exclut de la cour d'Arthur et de la prouesse. L'aventure du Val-sans-retour est du reste caractéristique du rôle généralement négatif de la fée qui, dans les romans arthuriens, combat le monde courtois : enfermant les chevaliers dans un royaume de l'Autre Monde, elle les écarte de la chevalerie et de l'amour, par conséquent de la société courtoise.

En outre Morgue représente une force anti-courtoise parce qu'elle tente de briser l'amour de Lancelot et de Guenièvre. Elle essaie d'abord de séduire Lancelot : sa plus belle pucelle tente vainement d'ébranler la vertu du parfait amant (13) ; la pucelle est un substitut de Morgue, figure de l'amante surnaturelle qui dans l'imaginaire celtique s'oppose à la figure maternelle de la Dame du Lac. Surtout, Morgane fait enlever Lancelot après l'aventure du Val-sans-retour, et par des enchantements lui fait croire à la trahison de la reine. L'auteur explique l'acharnement de la fée contre cet amour par une vieille rancune — Guenièvre avait contrarié un de ses amours de jeunesse. Mais plus profondément, Morgane s'oppose à cet amour en tant qu'il participe du monde arthurien dont elle vise la destruction.

Morgane constitue donc une force négative qui tend à écarter Lancelot de la cour d'Arthur, de la prouesse, et de l'amour courtois.

Il est un autre obstacle, plus insidieux, dont le rôle, certes complexe, tend cependant en dernier ressort à retenir Lancelot dans l'Autre Monde.

Un obstacle plus insidieux : Galehaut

La figure hautaine et pathétique du Sire des Iles Lointaines qui s'est donné tout entier à « l'amor » de Lancelot et mourra d'être abandonné, entretient un rapport complexe au monde courtois. Certes il est l'ami d'Arthur, certes il prépare le premier rendez-vous de Lancelot et de Guenièvre et favorise les débuts de leur amour, mais son rôle est

13. *Lancelot*, éd. Micha, t. I, Paris-Genève, Droz 1978, pp. 317-326.

ambigu, comme est ambigu le type du « Grand Chevalier » : hyperbole du monde courtois *et* chevalier de l'Autre Monde, intégré sans jamais l'être vraiment au monde arthurien, ce personnage, dans une situation liminaire, aux confins du monde courtois, entretient avec celui-ci des rapports passionnels. En ce sens, Galehaut est un obstacle autrement plus dangereux que Morgane, et l'on peut voir chez le Grand Chevalier une tentative de saper le monde courtois de l'intérieur.

Le prince de Sorelois, s'il séjourne souvent à la cour d'Arthur, n'aspire cependant qu'à entraîner Lancelot dans son pays. Le « Galehaut » est scandé par les quatre voyages des deux amis dans ses « Terres Lointaines ». Ces allées et venues entre le royaume de Logres et le royaume de Sorelois symbolisent l'écartèlement de Lancelot entre deux pôles antithétiques, deux mondes qui s'excluent. Il y a violence de part et d'autre. Ainsi, lors de leur premier voyage en Sorelois, quand Galehaut est tout au bonheur de l'amitié tandis que Lancelot souffre d'être séparé de la reine, Gauvain — qui représente la cour — part en quête de Lancelot. Lorsque Galehaut apprend son arrivée, il emmène son compagnon de nuit dans « l'Ile Perdue » (14). La tentative d'arracher Lancelot à la cour, si elle pouvait paraître inconsciente dans le voyage en Sorelois, est tout à fait délibérée alors. Lancelot lui-même ressent cette violence et la souligne quand il appelle de ses vœux la venue de Gauvain :

> « Et Lancelos dist que Diex doinst que il viegne cele part. « Por quoi ? fait Galahot — Pour ce, sire, fait-il, que nous sommes chi en prison et a moult grant piece que nos ne vismes joustes ne chevaleries, si perdons nos tans et nos eages » (15).

La cour exerce une violence réciproque : après la conquête de la Roche-aux-Saxons, on assiste aux efforts répétés du roi et de la reine pour arracher Lancelot à Galehaut, et Arthur finit par l'enfermer pour empêcher le Fils de la Géante de l'emmener dans ses terres lointaines. La version courte offre une scène d'une violence inouïe dans laquelle Galehaut et Guenièvre s'arrachent littéralement Lancelot (16).

Le conflit avec la reine était inévitable : l'amitié-passion de Galehaut, qui est un absolu, ne pouvait composer avec l'absolu qu'est l'incarnation la plus haute de l'amour courtois. La fin du « Galehaut » scelle la victoire du monde courtois sur l'Autre Monde.

14. *Lancelot*, éd. Micha, t. VIII, Paris-Genève, Droz 1982, p. 418.

15. *Lancelot*, éd. Micha, t. VIII, Paris-Genève, Droz 1982, p. 418.

16. *Lancelot*, Versions courtes, éd. Micha, t. III, Paris-Genève, Droz 1979, p. 114.

On peut voir en Galehaut une manière de double de Lancelot (17) : Galehaut est Lancelot non encore intégré à la cour dont il va être la fleur, convoitant la reine, et encore lié à l'Autre Monde. Au début du roman, Lancelot porte en lui un Galehaut, une certaine étrangeté dont il doit se défaire pour réaliser son destin.

Pour devenir lui-même, Lancelot doit rompre avec Galehaut. La mort du Sire des Iles Lointaines est symbolique ; c'est pourquoi elle est progressive et a été préparée bien avant sa mort physique.

La première fêlure dans le couple Lancelot-Galehaut apparaît quand Lancelot, après la victoire de la Roche-aux-Saxons, accepte de faire partie de la « maisnie » d'Arthur (18). Désormais Galehaut commence à pressentir sa mort, est assailli par les mauvais songes annonciateurs de sa « mescheance ».

La cassure intervient au moment où, après l'épisode de la fausse Guenièvre — au cours duquel la fatalité avait pu sembler enrayée : Galehaut avait « récupéré » son ami, et ils connurent deux ans d'idylle à trois en Sorelois — Lancelot fait définitivement partie de la « maisnie » d'Arthur (19). A partir de là se produit la séparation avec Galehaut : celui-ci disparaît du devant de la scène — désormais occupée par la quête de Gauvain, qui consacre le triomphe de la chevalerie.

En fait Galehaut est déjà mort en Lancelot : la rupture est consommée bien avant sa mort physique (20).

Cette mort est symbolique : Galehaut doit mourir parce que Lancelot accède à un niveau d'existence supérieur ; elle scelle l'intégration définitive de Lancelot au monde courtois qu'il incarne désormais.

Le premier tiers du « Lancelot » : une étape emblématique du destin de la Chevalerie

Dans l'histoire emblématique de la chevalerie mondaine que constitue le *Lancelot*, le premier tiers de l'œuvre représente le moment de l'initiation à la perfection chevaleresque. Le chemin qui mènera Lancelot aux sommets de la courtoisie est jalonné par la présence intermittente de trois figures de l'Autre Monde. Ces personnages contribuent ou tentent de s'opposer à ce qu'il se détache de l'univers avec lequel il est originellement lié, à ce qu'il coupe les ponts avec « les enfances », avec ce qui reste en lui d'étrangeté au monde courtois.

17. Cette étude du double, appuyée sur une analyse précise du texte, a fait l'objet de la troisième partie de notre mémoire de maîtrise : *Le personnage de Galehaut dans le « Lancelot »*, préparé sous la direction de Mme Laurence Harf, soutenu à l'université de Paris IV en juin 1981.
18. *Lancelot*, éd. Micha, t. VIII, Paris-Genève, Droz 1982, pp. 486-487.
19. *Lancelot*, éd. Micha, t. I, chap. IX, Paris-Genève, Droz 1979, p. 175.
20. Op. Cit. fin.

Dans ce jeu de forces antithétiques, deux grandes figures s'affrontent : — celle de Morgue en effet est moins spécifiquement attachée à la formation et s'inscrit dans son opposition traditionnelle avec la Dame du Lac, l'une étant au service des valeurs sociales menacées par l'autre — la Dame du Lac et Galehaut. Ce n'est pas un hasard si les deux folies de Lancelot coïncident avec les deux ruptures avec Galehaut — l'appartenance à la « maisnie » d'Arthur et la mort du prince de Sorelois — et sont guéries par la Dame du Lac. La folie est une manière de mort à laquelle on peut donner un sens initiatique. Elle manifeste chez Lancelot le passage à un niveau d'existence supérieur. Et il est remarquable que les deux grands moments initiatiques dans la quête de la perfection mondaine impliquent le sacrifice de Galehaut sous les auspices de la Dame du Lac.

De fait, la mort de Galehaut s'inscrit dans le destin de la chevalerie, car telles sont les prophéties de Merlin, rapportées par Maître Hélie de Toulouse :

> Comme « li grans dragons » doit recevoir la mort du « merveillos lieupars », celui-ci doit disparaître devant « la beste » ayant « rains et nombril de pucele virge enterrine qui achèvera les aventures de Bretagne » (21).

Le dragon représente Galehaut, le chevalier de l'Autre Monde ; le léopard symbolise *un* type d'humanité supérieur : Lancelot, fleur de la chevalerie mondaine ; et « la beste » désigne *le* type d'humanité supérieur : le chevalier-vierge, fleur de la chevalerie célestielle. Galehaut était condamné à disparaître devant Lancelot, comme plus tard Lancelot devra s'effacer devant Galaad.

21. *Lancelot*, éd. A. Micha, t. I, Paris-Genève, Droz 1978, pp. 52-60.

Helen SOLTERER

LE BEL SEMBLANT
Faus Semblant, Semblants Romanesques

Nulle chose ne greve tant
Que faulce amour en bel semblant.
Haro, Hélas, que en ce monde
Tant de tielles choses habonde.
Proverbe du XIIIe siècle (1)

Surgissant de la trame de nombreux romans médiévaux, une expression apparaît, à la fois fermement enracinée et bourgeonnante : *le semblant*. Elle se présente comme une convention tout en continuant à se métamorphoser et à modifier sans cesse ses dimensions. Véritable Merlin, elle échappe à toute étiquette. On est tout d'abord enclin à attribuer sa remarquable mobilité à l'état de gestation où se trouve alors l'ancien français. Par contre, elle n'attend guère pour se fixer — dès l'*Alexis* — et le mot *semblant* prend sa forme définitive lorsque le portrait de l'amant courtois s'affirme de manière plus ou moins codifiée. Dans la tradition des chansons on voit également foisonner d'innombrables exemples qui attestent son importance (2). Ainsi est délimitée une possession commune, le discours courtois, généreusement partagée.

Laissons maintenant le terme s'exprimer par lui-même et prendre ses véritables proportions. Ce jeu verbal, ressource favorite du poète médiéval, nous en offre une preuve pleine de sève dans le roman. De toute évidence, il ne s'agit pas de faire un exercice selon le déterminisme étymologique d'Isidore, mais il est opportun de peser le mot lui-même : sa grande fréquence, son éventail de significations, et sa

1. Proverbe 239 dans « Les Diz et Proverbes des Sages », éd. Joseph Morawski, *Bibliothèque de la Faculté des Lettres Université de Paris*, deuxième série, II, 1924, p. 76.

2. Il est évident que *le semblant* se fixe aussi tenacement dans le registre lyrique que dans celui du roman. Parmi troubadours et trouvères, il est omniprésent. On en rencontre un bel exemple dans la chanson célèbre de Bernart de Ventadour, « Lancan vei per mei la landa » : « Be m'auci mos nescis talans Car sec d'amor *los bels semblans* e no ve c'amors lh'atenda » (vv. 12-14) ; Voir *Bernart de Ventadour Troubadour du XIIe siècle Chansons d'amour*, éd. Moshé Lazar, Paris, 1966, p. 172.

contribution au discours courtois (3). Forts de cette reconnaissance, nous pourrons tenter en outre de traiter par analogie les richesses du mot *semblant*, si longtemps ignorées. Si nous admettons les affinités qui lient le contenu lexical aux implications sémantiques, l'exemple de ce mot paraît prometteur. C'est exactement au moment où le langage littéraire du Moyen Age se cristallise que les expresions elles-mêmes semblent libérer l'ensemble sémantique.

Cette estimation progressive du mot se justifie, par rapport au genre romanesque que nous avons choisi, dans la mesure où elle contribue à éclairer la structure dont il est issu. Par ailleurs, elle peut réveiller de multiples résonances avec des mots tels que *vraisemblance* (4), traditionnellement associé à l'œuvre romanesque.

En examinant de plus près le terme *semblant* dans le champ romanesque, on se rend compte qu'il se scinde en deux mots, tous deux largement utilisés et répandus, ce qui explique leur rapide insertion dans les textes courtois allemands et anglais (5). Le premier se manifeste sous forme masculine au cours du onzième siècle : *le semblant*. Son apparition fréquente met en évidence des significations diverses : ressemblance, port, allure, par rapport au contenu secondaire ; apparence. Le deuxième, plus tardif, n'apparaît qu'au milieu du douzième siècle. Sous une forme féminine, *la semblance*, il se déploie avec une aussi grande variété de sens : ressemblance, image, aspect, et apparence (6).

3. Une autre affirmation de son importance dans le vocabulaire courtois est la brève intervention du personnage allégorique Bel Semblant (v. 949) et l'apparition du Faus Semblant (v. 10429) dans le *Roman de la Rose*. Malgré son caractère religieux, comme le fils de Baraz et d'Ypocrisie, il s'incarne l'aspect mensonger des attributs courtois. Ce personnage devait être très influent car, pendant longtemps, on trouve frequément son nom sous la figure d'Allégorie dans quelques manuels rhétoriques à la Renaissance. Dans ce cas, l'aspect de l'apparence toujours trompeuse demeure. Voir George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, 1589 : « therefore, which for his duplicitie we call the Courtly figure Allegoria false semblant...

4. D'Aristote jusqu'à Kristeva, toute la critique distingue la vraisemblance comme la qualité spécifique du roman. Chez certains romanciers médiévaux comme Jean Renart le mouvement vers un véritable credo de vraisemblance est constaté par l'article de Michel ZINK, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^{e} siècle, « *Cahiers de civilisation médiévale* 24, (81), 3-27.

5. Une vue générale des œuvres anglaises comme *Sir Gawain and the Green Knight* et Chaucer démontrent que les deux mots sont cités régulièrement. Cet emploi existe surtout grâce à la parenté entre l'ancien français et le moyen anglais, même à travers le quatorzième siècle. Celles qui sont des traductions des originaux français conservent évidemment le terme. Pourtant, dans la tradition allemande, malgré sa nature dérivée, le *semblant* ne survit pas souvent. Il a été remplacé par *mâl* ou *schîn*, par exemple dans *Parsifal*, 296, 6 et 300, 14-15.

6. Ces définitions incluent les références des dictionnaires de Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, t. VII, pp. 368-9, et de A.J. GREIMAS, *Dictionnaire de l'ancien français*, p. 588.

L'existence de ces termes jumeaux déroute. Bien que le *semblant* tende à évoquer l'air et l'aspect d'une personne, tandis que la *semblance* suggère une image, propre ou non, cette distinction ne peut servir de règle. Leur instabilité même prouve d'autant mieux la fraîche expérience du langage. Oscillant d'une image substantielle à une image immatérielle, tel un fantasme, ils font s'affronter des sens contradictoires, ambiguïté qui se trouve accentuée du fait de la portée mal définie de leur signification secondaire.

Dès que l'on y ajoute la notion d'apparence, les mots *semblant/semblance* se chargent de deux connotations différentes. Apparence peut signifier état ou forme par lesquels se présentent les choses, et qui perçus d'une façon négative deviennent trompeurs, frauduleux, illusoires. De là vient l'expression *faire semblant,* pratiquement contemporaine du mot d'origine.

C'est précisément cette évolution du sens que nous aimerions examiner maintenant. On a pu se rendre compte facilement que la multiplicité déroutante et variable du sens de ces deux mots arrête autant qu'elle provoque. Ils résistent à une définition figée et amalgament des notions complexes telles qu'image et apparence. En ce qui concerne le sens secondaire, la question continuellement posée est de savoir s'il s'agit d'une apparence ingénue ou destinée à tromper.

Déjà embarrassant au simple niveau des mots, ce dilemme devient plus délicat encore dans la trame de la narration. Comment cette apparence à double tranchant s'insère-t-elle dans la texture du roman et dans quelle mesure influence-t-elle la structure même de ces récits ? Il est intéressant de suivre les fluctuations de *semblant/semblance* et d'en saisir les correspondances sémantiques. Pour simplifier, nous utiliserons dorénavant le terme *semblant* qui désignera l'ensemble des notions suggérées par les deux mots.

Semblant, dont le sens premier s'est figé dans l'expression *le bel semblant,* est traditionnellement associé au répertoire courtois. Il fait partie des attributs de la courtoisie : « of bewté, and debonarté and blye semblaunt » (v. 1273), comme l'atteste lui-même le narrateur de *Sir Gawain and the Green Knight* (ed. J.R.R. TOLKIEN, E.V. GORDON, 1964) dans une lointaine province d'Angleterre. *Semblant* évoque la contenance et l'état de contentement présumé du chevalier-amant. Il traduit une humeur résolue faite d'équanimité. Mais il qualifie aussi l'aspect de la dame. L'accueil et les encouragements qu'elle réserve à son amant se mesurant aux variations de son *semblant.*

L'existence de cette double relation permet d'appréhender l'importance du *semblant* dans ces récits. Le héros se met en quête des faveurs de sa dame, enjeu qui à son tour suscite d'autres conquêtes. Le souvenir du *bel semblant* de sa dame arme le chevalier-amant pour ses aventures, comme on le voit chez Guigemar : « en son queor alot recordant les paroles e le semblant » (vv. 413-4, *Les Lais de Marie de France,* éd. J. Rychner, 1977). C'est aussi la suprême récompense des

épreuves dont il aura triomphé. Sa forme la plus accomplie touche à l'indicible, comme en témoigne la haute joie de Lancelot lorsqu'il a rejoint sa Guenièvre tant désirée : « et le plus bel semblant li fet que ele onques feire li puet » (vv. 4658-9, *Le Chevalier de la Charrete,* éd. Mario Roques, 1975).

Mais cette joie demeure inaccessible à la plupart, y compris au narrateur du *Bel Inconnu.* Son seul remède est de dédier son conte au *semblant* de sa dame :

Bele, vers cui mes cuers s'acline
RENALS DE BIAUJU molt vos prie
Por Diu que ne l'obliés mie...
...por un *biau sanblant* mostrer
Vos feroit Guinglain retrover
S'amie, que il a perdue,
Qu'entre ses bras le tenroit nue.
...ja mais jor n'en parlerai
Tant que le *bel sanblant* avrai (vv. 6247-50, -55-8, -65-6).
Le Bel Inconnu, éd. G. Perrie Williams, 1978.

Il trouverait alors dans l'élaboration du roman la récompense que promettait le *semblant* de sa bien aimée.

Le mot *semblant,* donc, reflète l'identité du personnage. Le bel semblant du héros tient autant à sa fermeté d'âme qu'à l'influence de l'autre. Cette symétrie du *semblant* entre le chevalier et sa dame montre de façon remarquable l'importance vitale du lien amoureux dont la qualité module l'aspect de l'individu. Dans cette situation, le premier contact avec l'autre, lié au *bel semblant,* est assuré de succès.

Cependant les occasions où le *bel semblant* se trouve mutuellement reflété restent rares au cours des romans. Elles comportent une notion d'aboutissement qui convient mieux à l'achèvement du récit. Lorsque le héros se préoccupe de lui-même et de ses responsabilités, *son semblant* échappe à l'influence de l'autre. Il existe séparément, et l'équilibre du personnage s'en ressent. Le héros s'abandonne alors à des impressions multiples et contraires qui traduisent une image perturbée de son identité.

C'est à ce moment qu'entre en scène le jeu des sens secondaires et avec lui la perspective des tromperies (7). Cette période d'épreuve et de grande incertitude qui constitue le cœur du roman se déroule comme une suite de *semblants* que le héros doit endurer. Pas un héros, hormis Galahad, ne peut se soustraire à l'étape douloureuse qui le soumet aux différentes versions, incomplètes et illusoires, de son

7. Voir la discussion pénétrante de Pál Lakits, « La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise », *Studia Romanica* 2 (Debrecen), 1966, en particulier, pp. 41 et suiv. Il est, à ma connaissance l'un des seuls critiques qui tienne compte de l'étendue du terme. Roger Dragonetti signale aussi très brièvement la richesse du *semblant : Le gai savoir et la rhétorique courtoise,* Paris, 1982, pp. 31-3.

identité. Cela ne signifie pas que le caractère même du héros le prédispose à l'illusion. A vrai dire, le héros n'ayant subi que peu d'épreuves au début du roman, sa carrière devra comporter une succession de *semblants* qui serviront à mesurer sa progression. Ces *semblants* peuvent être édifiés en fonction des relations avec l'aimée, ou n'être que le résultat d'une convention sociale qui explique le rôle public joué par le héros. Dans les deux cas, l'enjeu proposé incite le héros à épurer sa nature pour retrouver une maîtrise harmonieuse de lui-même. Le succès de cette entreprise permettra au héros de séduire un autre bel semblant, et le récit s'achève sur la réunion de ces deux êtres bien assortis et respectés par leur milieu social.

Si l'on considère l'effet du *semblant* sur les principaux personnages, il faut aussi évoquer son effet sur le milieu social environnant ; car le semblant caractérise non seulement le personnage et celui qui lui est cher, l'aimé, mais aussi tous ceux qui constituent la société. Le terme, dans ses différentes acceptions, se trouve lié au cortège de personnages et de phénomènes qui défilent dans chaque roman (8). Cependant le mot *semblant* revêt presque toujours ces autres personnages d'une image fallacieuse qui répand généralement dans la société un climat menaçant d'illusion et de tricherie.

Ce sont habituellement les *lauzengiers* et les calomniateurs que l'on voit désignés de la sorte ; et leur langue perfide sert à accentuer le caractère verbal du mensonge (9). Toutefois il existe un groupe d'importance égale qui menace non par ses paroles mais par ses apparences. Les figures de nains, nourrices, valets, et magiciens doués de *nigromance* tel Merlin introduisent tout un répertoire de *semblants.* Les interventions de ces « illusionnistes » contribuent à égarer le héros déjà incertain dans sa quête. Elles servent invariablement d'arrière-plan aux expériences du héros par rapport au *semblant.* Sa conscience de la multiplicité des apparences en société aggrave le conflit avec l'image qu'il se fait de lui-même.

Cette confrontation du héros au *semblant,* qui se révèle comme un des propos essentiels du roman, nous a amenée à bâtir une typologie rudimentaire. Cette typologie qui ne prétend pas être exhaustive se divise en deux parties, selon que le semblant qualifie l'état du sujet ou sa perception de l'autre. Autrement dit, elle établit une distinction objectif/subjectif et couvre toute la gamme représentée par cette définition depuis l'aspect et l'image jusqu'aux extrêmes de l'illusion.

8. C'est précisément cette mobilité incessante des choses et des personnes qui incite Uther Pandragon, à demander : « Diex, comment puet ce estre que nule samblance domme peust estre muee en autre » ; *L'Estoire de Merlin,* éd. H. Oskar Sommer. *The Vulgate Versions of the Arthurian Romances,* Washington, 1908-11, t. III, p. 67.

9. On trouve un bon résumé de cette présence toujours maligne dans les chansons courtoises dans Glynnis M. CROPP, *Le Vocabulaire courtois des Troubadours de l'époque classique,* Genève, 1975, pp. 237-45.

Commençons par le type le plus général qui décrit comment le personnage perçoit le semblant de ceux qui l'entourent. En tout état de cause, — et même sans la présence d'artifices tels que les *merveilles* — il lui est difficile de détacher une image réelle des aspects trompeurs sous lesquels l'entourage se manifeste à lui. Ses qualités de clairvoyance et de jugement paraissent handicapées dès le début. La confusion du héros devient plus évidente à l'égard des êtres chers mais elle l'affecte aussi dans ses rapports avec des êtres moins intimes.

Le nombre de méprises relevées de cet ordre dans la *vulgate arthurienne* est significatif. La mère d'Arthur et Lancelot, par exemple, sont convaincus tous deux d'avoir eu affaire à leurs bien-aimés, mais Arthur et Galahad sont le fruit illégitime d'une rencontre intervenue sur la foi d'apparences fallacieuses (10). Arthur lui-même est tourmenté par la fausse Guenièvre, imposture qui souligne le danger de méprise auquel le héros se trouve constamment exposé (11). On assiste, dans de nombreuses scènes, à des combats entre personnages — amis ou même parents — qui ne se reconnaissent pas. Le *semblant,* qu'il représente une image réelle ou factice, n'est jamais perçu dans sa véritable perspective et engendre la confusion dans l'esprit du héros. Ce premier type du *semblant* fait ressortir les images instables rencontrées par le personnage et détermine ses réactions imprévisibles vis-à-vis de son environnement social.

Le deuxième type se rapporte aussi à l'entourage du héros, mais plus particulièrement à l'être cher. Il arrive souvent que, lorsque le personnage souffre d'un conflit entre l'image qu'il se fait de lui-même et son identité réelle, il soit alors captivé par le *semblant* d'un autre (vv. 4194-4202, *Le Roman de Perceval,* éd. William Roach, 1959). Il se détache de lui-même au point de s'oublier totalement dans la contemplation de cet autre *semblant.* Cet engouement pour l'autre le paralyse et le prive de la conscience de soi. Un héros doit, en principe, être capable de recevoir et soutenir l'image d'un autre, mais cette confrontation s'avère dangereuse lorsque l'être a déjà perdu son équilibre. Le moment où Perceval contemple sur la neige tachée de sang une image qui lui rappelle celle de sa bien aimée, cette image se présente non comme l'illusion mais plutôt comme la sujétion complète de son propre *semblant* à celui de Blancheflor. Il est submergé par cette image dont il n'est pas encore préparé à affronter la réalité.

Avec ce deuxième type, nous commençons d'approcher le domaine de l'être et du *semblant.* Car, dans le cas de Perceval, son extase à la vue d'un autre *semblant* révèle, semble-t-il, le désordre du sien. Dans l'ordre de cette typologie, le type suivant appartenant au deuxième

10. La tricherie de la mère d'Artus se produit dans *L'Estoire de Merlin,* éd. Sommer, t. III, p. 69 ; et celle de Lancelot dans *Lancelot,* éd. Alexandre Micha, Paris, 1978, t. I, p. 209-13.

11. « Et si estoient ansdeus si d'une semblance que la ou eles furent norries connoissoit l'en a paine l'une de l'autre » dans *Lancelot,* t. I, p. 95.

groupe aborde le *semblant* personnel du héros. Il ne s'agit plus de la substitution d'une image à une autre mais du divorce complet des deux, qui aboutit fatalement à la quasi-perte de l'identité. Le modèle de ce genre est l'homme sauvage (*sylvestris homo*). Dans de nombreux romans on voit cette figure à peine humaine rôder aux abords de la société, parfois sous la forme fantastique d'un loup-garou (12). Il personnifie la forme primitive d'une identité qui n'a jamais été soumise aux contraintes sociales, ou comme c'est plus souvent le cas, le dernier indice de ce qui fut autrefois un être à part entière. Ayant éprouvé une perte ou une faiblesse fondamentale dans ses rapports amoureux, il s'expose si rudement que son identité en pâtit au point de ne plus pouvoir être reconnue par la société. La honte qu'il ressent le conduit à abandonner son *semblant* habituel et à s'aliéner complètement.

Yvain illustre bien ce type de *semblant* (13). Il se met si violemment à nu qu'il se rend méconnaissable. Il se trouve réduit à une identité dépourvue de toute vertu magnifiante et fortifiante.

L'interprétation de cette scène chez Hartmann von Aue rend plus explicite la perte d'identité subie par Yvain. Il y ajoute un rêve au cours duquel Yvain se voit en chevalier, honoré et paré de beaux accoutrements (vv. 3505-3591, *Iwein,* hrsg. von G.F. Benecke, K. Lachnann, 1968). Yvain se demande tout d'abord s'il n'a pas pris sa propre vie pour un rêve ; n'existe-t-elle que comme une suite d'apparences fugitives ? Pourtant, au sortir d'un moment de lucidité, il commence à discerner dans son corps noirci la silhouette d'un chevalier. Dans cette situation de complet oubli de soi-même, il retrouve un sentiment de responsabilité et une connaissance renouvelée de lui-même. Le semblant avili est écarté et l'ancien, encore fragile, réintégré.

Le quatrième type est peut-être le plus évident. Lui aussi met en scène la relation d'une image malsaine par rapport à l'amant. Dans ces circonstances pénibles, il arrive souvent au héros d'assumer diverses apparences trompeuses. En général, il passe d'un *semblant* à l'autre comme si il s'agissait d'un déguisement. Ce comportement est révélateur chez le héros d'une propension à entretenir une image affirmée de lui-même. Faisant fi des *semblants,* il guette l'occasion de se faire publiquement reconnaître pour ce qu'il est. Cette progression s'opère aussi selon des critères plus conventionnels : prouesses (*proetz*), ingéniosité, ruse (*engin*). Cependant ces attributs animent plus qu'ils ne définissent le cheminement vers l'identité à retrouver.

Ipomedon est une curieuse illustration de ce type. Chaque fois qu'il est sur le point de devenir l'amant véritable de sa dame, La Fiere Pucele, il disparaît pour revenir sous une forme comique, que ce soit

12. Le modèle est la bête du lai *Bisclavret* de Marie de France éd. Rychner, pp. 61-71.

13. Voir l'étude de Jacques LE GOFF et Pierre VIDAL-NAQUET, « Levi-Strauss en Brocéliande », *Critique* 325 (74), 541-71.

celle d'un chasseur ou d'un bouffon (14). Bien qu'il semble capable de conserver un *semblant* inaltérable en harmonie avec un autre, la versatilité du héros devrait nous rappeler qu'elle constitue la condition même de son existence romanesque. Son désir pèche par manque de détermination, et même s'il peut faire montre de volonté et de talents, le héros trébuchera aussi souvent qu'il persévérera dans sa tentative de conquérir un *semblant* durable.

Le cinquième type jouit d'un *semblant* stable que partagent les deux amants. L'épreuve qu'ils en font entraîne leur mise à l'écart de la société. Cette distance par rapport à la société apparaît comme essentielle pour la sauvegarde de l'identité. Le *semblant,* ici, constitue un véritable moyen de survie. Les héros de ce type agissent en secret, sous de continuels déguisements, et, en quelque sorte, *font semblant.* De cette façon, ils s'aménagent un monde propre, parfois au cœur même de la société. Ce monde représente la version la plus élargie du *semblant.* Il se définit non par des images littérales factices mais par une tactique de dissimulation. Admirablement orchestrée par les amants, son succès initial permet de s'assurer une retraite fiable. Chez Floire et Blancheflor, cet asservissement au *semblant* comme moyen de survie est dépassé lors du dénouement (vv. 1008-89, 1335-56, 2835-56, *Le Conte de Floire et Blanche,* éd. Jean-Luc Leclanche, 1982). Grâce à l'équilibre intérieur de ce couple, la société peut être tenue à distance par le recours à une composition élaborée du *semblant,* jusqu'à ce qu'elle ait reconnu aux amants un statut légitime.

Toutefois ce cas reste exceptionnel. Le plus souvent les amants se trouvent aux prises avec des débats intérieurs tout autant qu'extérieurs. Le *semblant* dont ils se servent pour se protéger tout d'abord de la censure sociale, s'oriente bientôt sur eux-mêmes. De même, à la durée limitée de leur *semblant* social, succède une période plus destructive d'examen de conscience et de justification. La tentation de démissionner ou bien l'action d'une influence extérieure poussent les amants à accepter une nouvelle forme de *semblant* qui les divisent intérieurement. Tristan et Iseult, après avoir enduré la dure condition de leur union secrète, souffrent de doutes ou de trahisons imaginaires qu'ils se reprochent l'un à l'autre :

Dunt me vient ceste volunté
E cest desir e cest voleir
U la force u le poeir
Que jo vers ceste m'acointai
U que jo unque l'espuser
Contre l'amur, cuntre la fei

14. Voir l'article de Robert HANNING, « Engin in Twelfth Century Romances », *Yale French Studies* 51 (74), 82-101. M. Hanning relève de nombreuses citations de *semblant* à travers le roman. Il le définit comme « comportement qui était inspiré par *engin,* mais qui le dissimule ; ainsi le vrai homme se cache » (p. 97).

Qu'a Ysolt m'amie dei ?
Encore la voil jo plus tricher
Quant pres me voil acointer
Car par mes diz quir jo acaisun
Engin, semblance e *traïsun*
De ma fei a Ysolt mentir
Pur ço qu'od ceste voil gesir.

(Thomas, vv., 448-59) (15).

De même, l'ami de la Châtelaine de Vergi et le poète-amant, le Châtelain de Couci capitulent devant les exigences d'une existence sociale, et se condamnent aussi au cercle vicieux de la mutuelle suspicion (vv. 1-8, *La Chastelaine de Vergi*, éd. Gaston Raynaud, 1979, vv. 2447-52 *Le Roman du Chatelain de Couci*, éd. Maurice Delboulle, 1936). De toutes les formes de *semblant*, celle-ci est la plus envahissante, la plus tenace, et la plus fatalement brisée.

Avec ce dernier type, nous avons couvert tout le spectre des *semblants*. Le premier type, qui est lié à la position social de l'autre et à son *semblant*, évoque une image ou en terme négatif, une apparition. Le deuxième et le troisième types se rapprochent du *semblant* propre du héros ; c'est-à-dire, l'image personnelle par rapport à l'image de l'aimée, ou dans son isolement profond. Avec le quatrième, la variété des *semblants* s'étend à la notion de déguisement qui sert tout d'abord à camoufler la propre confusion du personnage. Le cinquième type va jusqu'à la feinte et la dissimulation, en d'autres termes, il *fait semblant*. Cette forme de *semblant*, se détermine aussi par rapport à la société, mais peut devenir dans certains cas, une forme douloureuse d'illusion.

Cette typologie simplifiée se proposait de montrer la variété et le fonctionnement du mot *semblant* dans le genre romanesque. Il prend une importance telle que, dès la fin du treizième siècle, il devient une cible de la parodie romanesque et le jeu s'instaure au niveau de l'expression. Le plus bel exemple en est donné avec le *Lai de l'Ombre* (vv. 878-908, éd. Félix Lecoy, 1979). On y voit Jean Renart prolonger la quête habituelle du *bel semblant* pour déjouer l'attente d'un *semblant* aussi imprévu qu'ingénieusement improvisé. L'amant anonyme, ayant échoué auprès de sa dame, se tourne vers l'ombre de celle-ci, immédiatement gagné de ses faveurs. Cette ombre encline aux sentiments amoureux doit être le *semblant* par excellence, plus convaincant malgré son manque de substance que l'image qu'il reflète. Un instant d'ironie fait perdre la face à l'apparence du réel, au profit de la réalité de l'apparence.

15. Tristan se tourmente de sa propre trahison à l'égard de sa bien aimée ; ainsi le terme *semblant* s'associe à *engin* et à traisun (v. 557), qualités nettement destructrices. *Thomas, Les fragments du roman Tristan*, éd. Bartina H. Wind, Paris, 1960.

Une fois que l'on a situé le *semblant* dans le domaine de la caricature, il faut le reconnaître comme mécanisme romanesque, élément essentiel de la structure du récit. Le sens premier du *semblant* éclaire les aspirations et l'idéal du roman. C'est vers le *bel semblant* que tendent les chevaliers-amants, sur le commandement de leurs dames mais aussi comme confirmation d'eux-mêmes. Cependant c'est l'exploitation et l'exagération du sens second qui font l'intérêt du roman. La richesse du sens de l'apparence permet de représenter avec une grande abondance de détails la forme que prennent ces aspirations. Elles se personnalisent sous de multiples *semblants* qui campent les vicissitudes du héros. Les images qui le dépeignent à lui-même et celles qu'il perçoit autour de lui changent continuellement d'aspect. Il est assiégé par un miroitement d'apparence et lutte pour retrouver la clarté originelle.

Si l'on tient compte de la perspective théologique dans laquelle se situe le Moyen Age, ce schéma révèle bien la nature de l'image humaine (16). Bien que façonné à l'image et à la semblance de Dieu, le *semblant* de l'homme se perd à sa propre vue. Son instabilité native prouve la distance qui le sépare de son modèle divin. Cette condition pousse le héros à adopter toute une variété de *semblants*, caractéristiques de ces récits. Le roman témoigne de ce vacillement et de la tentative toujours renouvelée de le maîtriser.

Gottfried von Strassburg déchiffre dans cette énigme un sens analogue lorqu'il se demande si il y a honneur là où il y a *semblant* (*diu samblanze* v. 16327) :

ich spreche nein und jâ
nein unde jâ sint beidiu dâ
nein an jenum der si birt
jâ an disem, dem si wirt
diu zwei sint beide an disen zwein
man findet dâ jâ unde nein.
waz ist der rede nu mêre ?
Ez ist être âne êre

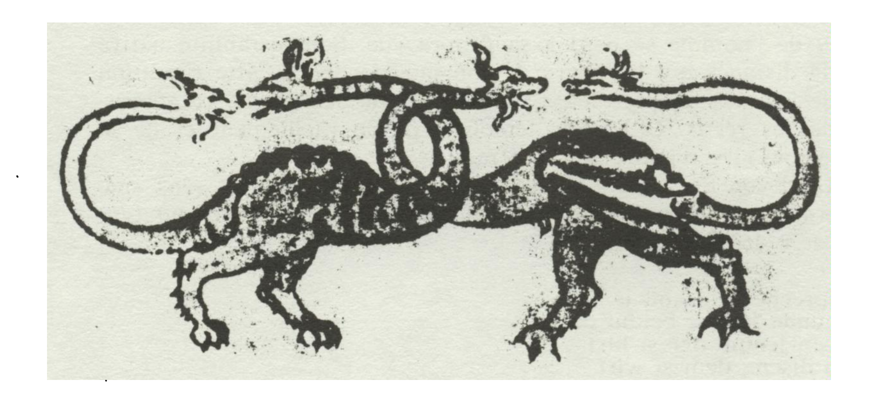
(vv. 16329-16336, *Tristan und Isolde*) (17)

La clef du genre romanesque semble tenir dans ce paradoxe ; tout l'effort de ces récits tend, semble-t-il, à cerner cette contradiction immanente et à discerner dans l'identité de ses héros des images véridiques et durables. Cependant, en dépit des pièges et du risque de déshonneur, le *semblant* continue à s'imposer. Il offre un compromis entre la

16. On en rappelle tout de suite du long débat concernant l'homme, *imago Dei*. Un compte rendu de ce concept se trouve dans Colin MORRIS, *The Discovery of the Individual*, 1050-1200, London, 1972.

17. (traduction) je dis oui et non, non et oui se présente à la fois. Non pour qui accorde l'honneur, oui pour qui en reçoit. On se trouve oui et non ensemble. Est-ce qu'il y a plus à dire ? Il en existe l'honneur sans honneur. Dans *Tristan und Isolde*, hrsg. von Karl Marold, Berlin, 1969.

vraie semblance (18), présence divine qui se passe d'images et nourrit les chevaliers du Saint Graal, et les versions mensongères que l'homme ne cesse d'édifier. Quel que soit le *semblant* choisi par le héros, il paraît toujours voué à finir désarçonné. Si la plupart des romans s'achèvent avec la définition d'un *semblant* fiable, ces dénouements atténuent l'effet de renouvellement du *semblant*. Mais sa dualité intrinsèque, source même du genre romanesque n'est jamais étouffée.



18. « Je voi que tenez mon Sauveor et ma redemption en semblance de pain ; et en tel maniere nel veisse je pas, mes mi oil, qui sont si terrien qu'il ne pueent veoir les esperitex choses, nel me lessent autrement voir, ainz m'en tolent la veraie semblance. Dans *La Questre del Saint Graal*, éd. Albert Pauphilet, Paris, 1949, pp. 249-50.

Anne LABIA

LA NAISSANCE DE LA BÊTE GLATISSANTE d'après le ms. B.N. Fr. 24400

A l'extrémité de la tradition des romans en prose du Graal, les dernières grandes compilations (1) entreprennent de nous livrer, tandis que s'écroule la civilisation arthurienne dans les guerres fratricides, les secrets tous infâmes, sur lesquels se sont édifiés la grandeur de la Table Ronde et le prestige d'une chevalerie célestielle destinée à la dépasser.

Chaque roman de cette immense surenchère que sont les compilations arthuriennes, dans un mouvement romanesque propre au Moyen Age, revient sur le passé de plus en plus lointain des aïeux pour éclairer les gestes de ses héros. Ce qui est le plus ancien, dans la chronologie romanesque, devient littérairement le plus récent : le *Tristan* s'ouvre par le prologue des Ancêtres depuis Joseph d'Arimathie, quand le *Lancelot* commence directement sur le héros au berceau. *Guiron* et *Méliadus* racontent l'aventure des pères coupée de toute référence à celle des fils (2).

1. Le ms. 24400 est considéré comme un ms. du XVI[e] siècle et le 112 comme un ms. du 3[e] quart du XV[e] siècle (E. BAUMGARTNER, le *Tristan en prose*, Publ. Rom. 123, Genève Droz 1975).

Ce 24400 est un manuscrit de 248 f[os] sur papier. Le filigrane de ce papier pourrait donner une datation beaucoup plus ancienne. L'histoire de la Bête se trouve aux f[os] 240-241. Le 24400 présente quatre numérotations de pages toutes aussi apocryphes et erronées. Il y a ainsi 2 folios 241. Est-ce un hasard, ou le copiste lisait-il le texte, et fut un instant troublé ?

Dans le ms. 112, l'histoire de la Bête se trouve aux folios 150-152 (C. PICKFORD, *Evolution du roman arthurien en prose* — ms. 112 — Nizet, 1960) dans un contexte radicalement différent : c'est un ermite qui la raconte à Galaad en personne. Elle est donc un épisode de la Quête.

On trouve un résumé fidèle du 24400 dans l'analyse de E. LÖSETH, *le Roman en prose de Tristan*, Slatkine 1974.

2. Ces romans en prose sont mal édités. Le *Lancelot* seul est accessible dans sa version originale et par un choix de passages traduits (A Micha, *Lancelot*, 8 tomes, Droz, Genève 1978-1982 et *Lancelot* 10/18 1983). Mais le *Tristan* est édité à son commencement (R. CURTIS, *Tristan*, 2 tomes, Hüber et Niemeyer, 1963 et 1976). *Guiron* et *Méliadus* ont été résumés par R. LATHUILIERE, *Guiron le Courtois*, Genève, Droz 1966). On peut en outre lire ces romans dans leur première édition imprimée en fac-similé au Scolar Press, Londres.

La recherche logique pouvait, de génération en génération, conduire à la toute première famille, celle d'où tous nos maux découlent : Adam, Eve et leurs enfants. Il y aurait — avenir littéraire sans fin — autant de romans que de générations entre Arthur et Adam. Or, ce retour à l'origine est un retour vers une faute première. Toute trace du passé est nécessairement fautive, dans ce mouvement qui passerait en revue les temps romains, grecs (Œdipe) et bibliques.

Chaque compilation nous offre son lot de secrets. Le contenu de ces compilations déroute à première vue. Le titre nous renseigne mal, *Livres de Tristan* ou *Tiers Livre de Lancelot*, sommes romanesques de plusieurs centaines de folios. Autour d'un noyau commun auxquels on peut appliquer les méthodes de classement traditionnelles des textes, la prolifération d'épisodes décousus. L'originalité propre de chacun de ces objets littéraires que sont les compilations viendrait alors de l'invention d'épisodes originaux, de leur « arrimage » romanesque à un fonds littéraire commun attesté par une version « moyenne ». Ces épisodes disparates ne seraient pas les fruits du hasard ou du délassement, mais autant d'intentions dramatiques précises.

La naissance de la Bête Glatissante est donnée par le ms. 24400 et par le ms. 112 sans grandes variantes (3). Le même épisode est présenté dans des contextes radicalement opposés. La position d'un épisode importe plus que son sens au point que, différé sans cesse d'une rédaction à un autre, le contenu en devienne inutile. La Bête traverse les romans du Graal, depuis Gerbert de Montreuil, la *Suite-Huth,* le *Perlesvaus* et les différentes versions du *Tristan,* perdant peu à peu son caractère chimérique pour échapper aux analyses des Bestiaires et aux exégèses des ermites (4). Prétexte de quête, elle n'est qu'une question parmi d'autres merveilles ; « laide semblance » (5) que le roman n'évoque qu'à travers le regard des chevaliers auxquels elle

3. Nous donnons les variantes les plus importantes du 112. Nous avons préféré le texte du 24400 en raison de sa graphie particulière et de la présentation diabolique de l'épisode. Le 24400 est d'autre part moins connu que le 112, mais les conclusions auraient été les mêmes, bien qu'obtenues par des voies différentes.

4. Le *Tristan* donne, selon les mss., une description en général unique, et placée à des endroits très variables de cette bête. Cas par cas, selon les contextes, nous pourrions étudier la position de chaque auteur à son sujet. Quand elle apparaît, un spectateur affirme toujours l'avoir rencontrée précédemment et rapporte de vive-voix les circonstances de cette rencontre. Elle est de ces merveilles qui exigent, comme les songes allégoriques, des explications immédiates et non des renvois livresques. « Diverse Beste » ou « Beste des merveilles » (*Tristan,* éd. Curtis, t. 2, p. 237) elle est toujours destinée à Palamède qui devient Chevalier à la Bête Glatissante, élu de cette quête-là comme Galaad l'est d'une autre. Dans le 112, il parvient à la tuer dans une fontaine qu'elle fait bouillir, juste avant d'entrer à Sarraz avec Galaad.

5. La « laide semblance » est tellement épouvantable qu'on ne sait pas à quoi elle ressemble, puisque sa vue fait mourir (*Livre d'Artus,* éd. Sommer, Carnagie Institution, t. 7 bis, 1913, pp. 150-153). Ainsi la Bête, décrite comme un assemblage chimérique de morceaux d'animaux divers, n'est, dans la plupart des textes, décrite que comme le hurlement qui lui sort du ventre, qui la pousse à fuir sans cesse.

échappe également. Dans ces romans du Graal — donc de la Rédemption — elle se désaltère aux fontaines comme le cerf altéré. Mais ces fontaines sont celles de sang ou d'eau bouillante où chevaliers et demoiselles viennent dormir. Trop lumineux dans un cas, le sens est trop obscur dans l'autre. Pour un lecteur moderne qui a la chance de lire l'évolution du roman arthurien dans son ensemble, ce secret paraît proféré avec urgence, comme une annonce de la fin des temps moyenâgeux.

Car les premiers utilisateurs de cette Bête semblent bien connaître son histoire. On s'imagine mal qu'ils n'aient pas eu présent à l'esprit le 24400 — ou tout autre — dans son ensemble. Que l'épisode ait été rédigé et qu'on y fasse allusion ou qu'il n'ait jamais existé avant le 24400 n'a pas d'importance. La cohésion qui existe entre ces compilations divergentes est bâtie sur ce paradoxe : on n'avance un secret que pour mieux en cacher un autre. Que ce soit celui-là plutôt qu'un autre a peu d'importance dans l'ensemble de la tradition, et justifie chaque compilation l'une après l'autre.

Que nous propose cette histoire ? Lancelot rencontre Ségurades, chevalier blessé venu à Camaalot chercher la guérison d'une fontaine miraculeuse, dont Ségurades raconte l'histoire. Nous poursuivons en fait l'*Estoire du Graal.* Lancelot le questionne sur la Bête, merveille diabolique, si tant est que la fontaine miraculeuse était sacrée. Ségurades juxtapose un passage sacré à un passage diabolique, agissant ainsi comme la tradition arthurienne dans son ensemble : quand le Graal est là, Merlin n'est pas loin derrière — ou devant (6).

Dans un texte médiéval — c'est-à-dire sans ponctuation ni guillemets — en général narratif, le dialogue est ambigu. Qui parle, et qui dit « que vous dirais-je ? ». Se considérant comme un roman du Graal (7), le 24400 repose une fois de plus la question si nécessaire au Conte du Graal : qui, devant le Graal, a parlé ? Qui parle ici, du roi, du fils, du diable ? Porte parole d'un ange (8), Ségurades le géant le devient du diable, lui seul au courant d'une affreuse histoire de famille. La cheville de style « que vous dirai-je » marque, non le vide d'une imagination défectueuse, mais la limite d'une permission sacrilège.

Merlin est partout présent, et l'histoire de la Bête devient celle d'Arthur. En effet, qu'est-ce que la Bête ? C'est l'incarnation présente d'une faute ancienne. Le désir d'une sœur trop savante se sublime en diable. Le frère n'est pas résolument contre les volontés de sa sœur,

6. Pour tous les rapports que, dans la matière du Graal, l'amour fautif entretient avec Dieu, nous renvoyons à la thèse de C. MELA, *la Reine et le Graal,* Le Seuil 1984.

7. Le 24400 donne, avec des variantes, le texte du ms 343. Le 343 intercale, dans la *Queste* de la *Vulgate,* des épisodes mettant en scène des personnages du *Tristan.* Le 24400 donne donc le texte — sans variante — de la *Queste.* Sur ces quêtes dites de la *Post-Vulgate,* consulter PICKFORD et F. BOGDANOW, *The Romance of the Grail,* Manchester U. Press 1961.

il a promis sa virginité à Dieu. Il insulte sa sœur de façon surprenante, s'en prenant au « sang », à la fois moral (« sen «) et physique (« malle part »). C'est-à-dire qu'il insulte, à travers sa sœur, celui qui coule en lui-même. Si on conserve l'orthographe du manuscrit qui joue avec ces résonances, on découvre que le frère reproche inconsciemment peut-être à sa sœur sa propre origine. L'arbre généalogique simple que suggère l'initiale du nom du roi est peut-être plus complexe : le frère peut être issu d'un inceste entre le roi et sa fille (pourquoi préciser leurs âges respectifs sans qu'aucune chronologie soit possible ?) et la fille du roi, savante comme Morgane aurait eu deux enfants, son frère et la Bête. L'inceste sororal dériverait alors, comme pour Arthur, d'une conception diabolique antérieure, puisque le diable agit envers la demoiselle comme « le peire merlin jut a la meire merlin ».

Le nom exotique (9) du roi fautif doublement — d'un inceste possible et d'un infanticide hâtif — rappelle la Grèce fautive. Géant et étranger, Ségurades paraît en provenir. En s'adressant à Lancelot, il lui rappelle ce qu'il porte de grec en lui, crase romanesque parfaite dans le nom de Trèbes (Thèbes + Troie) dont la mise à sac, au début du *Lancelot*, pousse Lancelot dans le 24400, sur les ruines de Camaalot.

Tout ce passage regarde directement Lancelot qui pose la question toujours différée, sur la Bête, comme une autre le fut devant le Graal. En révélant à Lancelot que le nom du frère dévoré était Galaad, Ségurades fait de la Bête le cousin germain de Lancelot et superpose à la sainte lignée de David dont il est issu une lignée grecque infâmante.

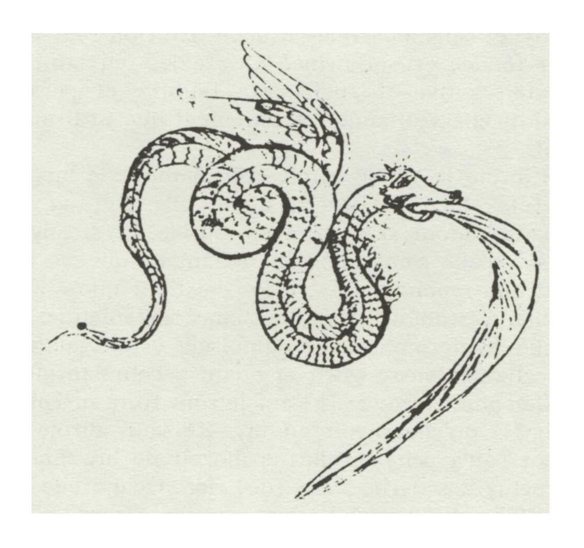
A la fin des temps arthuriens, les adultères royaux ne s'entrelacent et les rois ne se battent que pour trouver des ancêtres communs aux alentours de Tintagel. Toutes ces compilations s'écrivent après la *Vulgate*, c'est-à-dire après la *Queste*. Bien que décrivant des temps où le Graal était encore en Logres, ces romans connaissent sa finalité. Il n'existe déjà plus. Ces temps sont dominés par le souvenir de Merlin et les merveilles diaboliques, maintenant que les merveilles divines ont disparu. Il n'y a plus de Graal ni de courtoisie, il n'y a plus que guerres, brigandages et viols. Ce que le Graal cachait dans la merveille apparaît : c'est la suite des crimes contre nature qui amène la venue d'un enfant merveilleux, ici, comme à Corbénic, nommé Galaad. Ayant

8. Dans le 24400 (et non le 112), avant de raconter à Lancelot l'histoire de la Bête, Ségurades lui raconte celle de la fontaine merveilleuse qui guérit de toute blessure : Nascient, venant de terre Sainte débarque sur le sol de Camaalot, ville appartenant alors au géant Camaalis. Celui-ci propose à Nascient un combat singulier. Mais Nascient est gravement blessé. Une voix divine lui conseille d'enfoncer son épée au lieu même du combat. Une fontaine en jaillira qui le guérira et il vaincra Camaalis qui lui cédera sa terre. C'est à cette fontaine, tarie depuis la fin de la Quête, que Ségurades pensait guérir.

9. On pense à Cligè*s*, héros venu de Grèce, d'où viennent les crimes thébains. Segurade*s* est donné comme étranger en Logres. Notons aussi que le nom du roi se rapproche de celui d'Ypomédon — allusion au roman de Hue de Rotelande — mais aussi de celui du sarrasin Palamede*s*, Chevalier à la Bête Glatissante.

mentionnée le « non », refus ou indicible, Ségurades ne peut poursuivre le discours direct (10), marquant devant Lancelot un silence semblable à ceux auxquels contraint le Graal.

Si depuis Chrétien, le Graal est une affaire de famille, nous sommes dans le parfait respect des traditions. Et Lancelot est, depuis la *Vulgate*, le secret des romans du Graal. La référence à une version commune devient un mythe : le texte originel n'a peut-être pas existé. Car c'est l'aventure du texte que jouent les héros. Jouant sur les mots, Ségurades joue avec la clôture qu'est le ventre de la Bête, en fermant « l'uy » [la porte] sur « luy » [le frère] pour cacher [« celler »] ce qui est démonstratif [« celle » amour] ; chose qui s'offre à deviner, la Bête Glatissante se présente au chevalier comme l'allégorie de son propre roman.



10. Ligne 215. Nous gardons la répartition en paragraphes et, autant que possible, la graphie des mots. Rappelons toutefois que ce texte est sans ponctuation aucune, et le découpage des mots y est très aléatoire, pour additionner volontairement sans doute les jeux de mots sur le « sang » et le « saint ».

Edition du texte

(Initiale) Vériteit fut que il ot jadis unz roi on roaime de Logre qui fut appelleit Ypomenes. Il estoit boin chevalier, prouz a herdiz, et de grant afaire. Il avoit unz filz a une fille. La fille estoit tant belle damoiselle que on ne savoit nulle damoiselle qui fut de sai [sa] biateit. Li damoisiax de l'atre part estoit tant biax que passoit de tote biateit tos seulz dou roiame de Logre. Li damoisiax estoit an l'aaige de .xiiii. (F° 240 v° b) ans et menoit si honeste vie a si gloriouse que a poine le peust on croire. Il doutoit et amoi Nostre Signor a mervelle. Ke vos diroie je ? il estoit tant saige et tant cortoi de tote chose si que merveillouzement faisoit a loer sa vie. Il estoit mult bien lestreiz, mais la damoiselle estoit ancor mult [mieux] lettree, car elle avoit heuz avec soit tot lez boin maistre et tos lez saige cler que on pooit avoit on roame de Logre qui l'avoient fondee et andotrinee antore les .vii. aire [arts] et elle avoit esteit sotive et angineonze [subtile et perspicace] a l'aprandre, si qu'elle s'antandoit si hatement que tu li maitre s'ant merveilloient.

Que vous diroie je ? Bien estoit celle damoiselle bien lettree a mult avoit [été] bien aprise. Et quant elle vint an l'aaige de .xx. ans, elle fut adont si saige a si soutive, et si angineouse a l'aprandre, si qu'elle s'antandoit si haltemant que ce estoit une merveille. Et elle repondoit a tote lez caistiont que on li demandait Maix elle n'estudioit an nulle siance si volantiez com elle faisoit an celle de nigromance. La damoiselle estoit gaie et anvisiee plus que pucelle ne deusse estre, et quant il commancait et ameir par amor, elle commansait et [à] ameir sont frere meisme pour la grant biateit (1) qu'elle savoit an luy. Ke vous diroie je ? Tant l'amai cai pot [qu'à peu] qu'elle ne moroit de luy amer, ne elle ne l'osoit a neluy descovrir, a doi [de] rien. Quand elle vif qu'elle ne poroit celler celle amor, elle vint a sont frere, a li dis tos apartemeant commant elle l'amoi. Si [savait bien] qu'il estoit vierge et qu'il voloit estre vierge tos lez jor de sa vie, a garder puremant a Nostre Signor sa virgeniteit. Quant il oy cest avanture, il fut trop dolant, si dist adonc pour espoenter sa seroulz : « Fui « de si, folle chose ! (F° 241 r° a) chaitive feme de malle part a « de mal sant ! (2) Cai tu dis ? Garde que jamay n'i panse, car « saiche tos certennemant que cestui jamai an parolle, je te ferait « destruire ! » Elle ot honte, a paor, et vergoigne. Si se doutoit de cest reponce, por tant se traiait elle arriere tote dezriee et tote

1. Pour la beauté et la convoitise.
2. Malheureuse femme.

fuers dont sans. Ne ja, pour ce, se cez frere l'ot menesie, ne l'amai elle mie main que devant, mais plus d'asceit.

Ke vous diroie je ? An tote lez maniere qu'elle pot, elle esaiait parliance de clergie, et par atre chose ce elle poroit vaincre sont frere a luy meneir a ce qu'il feist cez volenteit (3). Maix elle ne poroit en nulle maniere dont monde cez volonteit acomplir. Elle dist a soit meisme con feme malle heuree et mal senee : « Il me « vient muelz que je m'ocie, que ce que je soufresse longuemant « cestre dolour a [et] cest angoisse qui me fait morir plus destroi- « temant que feme ne morut oncques mais ! » Lors pris maintenant unz coutez a se parti de sai chanbre a de ces damoiselle. Puis s'ant allait on vergier sont peire. Tres devant une fontaine, en tel lieu que nul ne la veoit, et a celuy point que elle se voloit ocire, adont li aparut li anemiy [le diable] an sanblance d'ome — et estoit merveille a veoir. Kant li anemiy vit la damoiselle qui ocire se voloit, il se mist avant erranmant, a parlait mult apartemant, a dist : « Haz, damoiselle, ne vos ociez mie, maix souffreit que je « parolle a vous. » Celle [de]vint tote esbahie de ce qu'elle vit que ci estoit sor luy venus si soudainnement. Dont retrait sont cop a soit, a parle mult hardiemant a dit : « Qui estoit vous ? » « Damoiselle, se repondit li anemiy, je sus unz hons, qui vous « prise a [et] loue sor tote lez (F° 241 r° b) damoiselle que je saiche, « et qui tant vos aime com home poroit damoiselle ameir. Et si « sui tel que je sai tos ce que vous panseit : si vous dis bien « tos plainemant que vous n'i poriez pait [pas] legierement venir, « pour ce vous volier vous orendroit mettre a mors. »

Quant celle antandit cest parolle, elle devint plus esbahie qu'elle n'estoit devant. « Sire, pour dit que savez vous que je pance, je « panse a chose ou je ne pus avenir. » « Je le sai bien, dist li « anemiy, mais je le vous diroie bien se je ne cuidoie que vous « m'an seusseez mal grez. » « Dite, fait la damoiselle, « je vous an « prie. » « Volentiez, fait li anemiy, « vous amoit vostre frere si « mervillousement que vous an morez, a por ce vous voliez vous « orendroit ocire. Mais, pour ce que je ne vuel mie vostre mort, « su je si venus, a vous promet que, se vous ma volenteit volez « faire de ce que je vous requerrai je ferait tant que vous averoit « de vostre frere vostre volenteit. »

Quant la damoiselle oit celuy parler, ausi elle repondit a luy : « Tant m'avez dit que je connois tos certenemant que vous esteit « assoit plus saige que on ne poroit cudier, car vous celle chose « que je sai savez vous tos vraiemant, que oncques ne fut desco- « verte ne dite, ne par mon frere, ne par moi (1). A por ce croi je

3. Elle essaya toutes les merveilles que elle peut son frere convertir, mais elle ne le peust faire.

1. Vous savez ceste chose qui ne fut descouverte a home mortel ni par mon frere ni par autre.

« que vous porroit mielz a chief venir de ce que vous me prometel « que moi. Or demandez ce qu'il vous plait, car il n'est rienz que « on puisse avoir que je ne vous doigne, par covenant que vous « me feissiet avoir de mon frere mez volanteit. » « Je vous « creant, fait li anemiy, que je le ferait. » « Or dites donc, fait la « damoiselle, ce que vous volez demander. » « Je vuel, dit li anemiy, « que vous me donnez votre pucelaige, a je ferait apres quant que « vous me saurez demander. » « Haz, fait la damoiselle, comment « m'acorderoie je a ce ? Ja savez vous (F° 241 v° a) que je aime « mon frere de si grant amor que je morait se je n'ait mez « volanteit de luy. » « Il est mestier, dit li anemiy, que vous faisiet « ce que je vuel, se vous de celuy que vous tant amez volez avoir « vos volanteit — et sant [sans] moi n'i poez vous jamai venir. »

Quant celle qui estoit plaine de peschief a de luxure voit qu'elle an atre maniere ne poroit avoir ce qu'elle desiroit, commensait (elle) a regarder l'anemiy, si le voit tant bel et si avenant par semblant qu'elle s'accordait a sai rekeste, a dist qu'elle feroit sai volenteit puisque atrement ne peus estre. Li anemiy jut a lie charnelment tos en tel maniere com li peire Merlin jut a la meire Merlin. Celle ce delitait tant an cest peschief, a tant li ploit li conversement de l'anemiy qu'elle an oubliait tos son frere (2) et comansait celuy et amer si mervilleusemant com feme poroit amer home, a son frere a haire si mortelmant que on ne poroit plus mortelmant hair sont anemiy mortelz.

Ainsi avint a la damoiselle qu'elle amai trop duremant l'anemiy, a sont frere haoit elle trop mortelmant. Unz jor avint que la damoiselle estoit sor la fontenne avec l'anemiy, elle comansait a panser mult fort et li anemiy li dist : « Damoiselle, que panseit vous ? » « Sire, dit la damoiselle, je pance une chose que je ne decovreroie mie volantier ne a vous, ne a atre. » « Certe, dit li « anemiy, je sai bien a coi vous panseir. » « En non Diex, dit la « damoiselle, se vous savez ce que je pance, dont estoit vous li « plus saige hons qui oncques naquit de feme. » « Volez vous, dit « li anemiy, que je vous die a coi vous panseit ? » « Oy, voir, fait « la damoiselle, lor si saurait se vous esteit si saige que vous me « faite antandant. » « Vous pancez, dit li ane-(F° 241 v° b)-miy, com- « mant vous porez faire vostre frere morir, car je sai bien certai- « nemant qu'il n'est orendroit rient an cest monde que vous haiez « si mortelmant com vous haiez vostre frere. » La damoiselle fut tote esbahie de cest chose, si repondit : « Vous me faite trop « merveillier de ce que vous me dite ! Or voi je bien que vous « saivez tote les secrete chose don monde quant vous cest savez. « Vous dite bien voir, car a ce pansoie je san faille, et non a atre

2. Elle se delita tant en celui peché et en telle malaventure qu'elle en oblia du tout l'amour de son frere.

« chose, car il n'est rient que je feisse orendroit si volentier com « de mestre mon frere a mort. « Li anemiy li repondit : « De ce « vous consillerai je mult bien, et vous ansignerait comment vous « le ferez mourir erranmant, que ja n'an serait destorneit. » « Ha, dit la damoiselle donc le m'ansigniez, car je le ferait san faille ! » « Je vous dirait que vous feroit, fait li anemiy, antrez demain « an une dez chambre de leant pour mander a vostre frere qu'il « vigne parler à vous, et il y vandrait volentier. Et quant il seroit « venus, fermez sor vous .ii. l'uy. Aprés, le recairez de ce don vous « l'avez atrefoiz requit. Il ne le voldrait mie faire, se sai ge bien, « et vous ancor atre foiz l'an prierez, a tant le menez par parolle « qu'il soit iriez et adonc vous fierait il anmi le vis. A vous crierez « tos maintenant a halte voix tant que vous poroit, si que li puple « y soit asamblez, a puis vous ferez antandant qu'il vous arait « depucelee. Li roi vous an croiroit trop bien : il le ferait prandre, « a puis honir dont corp, et en tel maniere an serez vous vangie. « Li roi vous an vangerait si cruelmant que on le tandrait a « merveille. »

Tous ainsi com li anemiy li ansignait le fist la damoiselle, car elle se mist a l'andemaint an une chañbre, a mandait son frere qu'il venist parler a luy. Et il y vint. Et quant il y fut venus, elle fermait l'uy, et quant elle ot l'uy fermez, elle se commansait a requerre (F° 241 bis r° a) s'amor, ains com elle l'avoit atre foiz requit. Kant sont frere antandis cest parolle, il fut si iriez qu'il ferit la damoiselle de la pame ami le vis, si qu'elle comansait fors a seignier. Et comansait a crier a halte voix : « Aide ! Aide ! » com celle qui estoit plaine de mal engin, et que li diable avoit espiree [inspirée]. Quant si [cil] de leant oir le cri, il corurent tos maintenant celle part. Li roi meisme, qui avoit oy le cri y vait corant. Et quant il vint lai, et il vit sa fille en tel maniere atornee, s'il fut dolant a coresier, se ne fait pait à demander. Si dit a sai fille : « Di moi, fait -il, qui t'ait ce fait ? » « Sire, fait elle, my frere « qui si est, si m'ai honie. » « Comant, dit li roi, t'ai il depucelee ? » « Sire, oil, mais ce ne fut pait de ma volenteit ! » Quant li roi antandit cest parolle, si fist tos maintenant prandre son filz a mettre an une tors, a dist qu'il n'avroit jamais joie devant ce qu'il li heuz le gairandont de sai deloiateit randue. Li roi demandait a sai fille, si li dist : « Ai il novellemant jeuz a toi ? » « Jai a grant temps qu'il me depucelait ! fait sai fille. Mais je ne l'osoie « dire, car je avoie doute qu'il ne m'oceist. » Et elle avoit dit as roi qu'il avoit geuz a lie plusoirs foiz, puis ce qu'elle se santoit ansinte, si que on s'an pooit bien aparcevoir. Kant li roi antandis cest parolle, il li repondit : « Or lesse ester mez filz ! il ai honit « moi a [et] toi, a je le honiroit se je vif. »

Ainsi mist li roi Ypomenes sont filz an prisont pour la biateit

de la damoiselle. Li damoisiax sai [se] conduisoit mult fieremant de cest chose, com si qui bien en savoit la serteineteit. Mais tos ce ne li valoit de riens, car li unz a li atre cudoient tos certainemant que la damoiselle deist veriteit. Li roi, qui de ce-(F° 241 bis r° b)-luy fait estoit tant duremant iriez si qu'il ne savoit qu'il deust dire, aculit [accueillit] sont filz an si grant haine qu'il di tos plainemant qu'il le feroit jugier, ne ja de jugemant que on feist sor luy ne seroit ja pour ce espargniez. Li roi fist devant luy (venir) seit baironts et lor fist jurer sor saint qu'il feroie jugemant loiax de cestui fait. Et quant li bairont virent que li roi lez destraignoit ainsi, il jugerent le damoisiax a mort (1). Et li roi vint a sai fille a li dist : « Fille, tez frere est jugier a mort, de quel mort vuel tu qu'il muere ? » Et elle dit : « Il m'ai plus avilier « que feme ne fut oncques mai [mais] avilie, et pour ce le vuel « je faire morir de la plus vil mort que hons ne morut oncques « mai. Je vuel qu'il soit livrez al chient, et soient les chient effamez « de .vii. jour quant il lor serait livrez. »

Tous ainsi com la damoiselle le commandait le fit faire le roi. Li puple ot mult grant pitiet de celle mort pour ce que li damoisiax estoit trop biax. Li damoisiax fut livrez az chient qui moroient de faint. Si l'orent li chient an poc d'oure maingiet pour ce que trop longuemant avoient juneit. Mais quant li damoisiax sot que tel mort le convenoit morir, il dist a sai suer devant le roi meisme : « Suer, tu sceit certennemant que tu me fait morir « a tort et que je n'ai nul deservie cest mort. Diex le seit, a toi « meisme le seit bien. Il ne me poise mie tant de l'angoisse que « je doient soufrir com ce me poise de la hontouse mort a coi tu « me fait livrer. Tu me fait honte sant deserte. Je ne m'an mer-« veille mie, car je sai bien que tu ne le fait mie par tont pour-« chait tant soulemant, ansoit le fait par le pourchait de l'anemiy. « Mais si s'ant vangerait qui (F° 241 bis v° a) sceit prandre lez « estraigne vangence des grant fellonie et de grant deloiateit « que on fait par le monde. Et az nestre la criaiture (1) aperait « bien tos plainemant que ce ne fut mie de moi. Car oncques « d'ome ne de feme n'isit si merveillouse criaiture com il ferait « de toi. Anemiy l'angendrait, et anemiy l'ait conses [l'a conçu]. « Car tu es droit anemiy et anemiy an istrait, an samblance d'une « beste la plus mervillouse que oncques fust veue. Et pour ce « que tu az chient ait fait livrer ma chair, avrait celle beste an « sont vantre chient qui tos ades iront glaitisant [glapissant] an « memoire et en reproche de beste a cui tu me fait livrer. Celle « beste ferait damage a main preudons ; a main boin chevalier

1. Ilz le jugerent a mort quand ilz virent que le roy les en contraignoit.
1. Et a la naissance de la chose que tu as dedens ton ventre.

« ferait morir, ne ja ne cesserait granment de faire mal devant que « li tres bon chevalier qui serait apellez Galaad, ainsi com sui, « la surait. Par celuy morait la dolorouse porture qui ysterait de « tont vantre » (2).

Celle parolle dit li damoisiax de sai serouz, ainsi com li volanteit de Nostre Signor li avoit ansigniez, puis morut erranmant, car lez beste qui moroient de fant l'or an petit d'oure devorez. Li roi, qui bien avoit oit lez parolle de sont filz, fi garder la damoiselle tant que elle vint az terme de sont delivrement, et quant ce vint a la dollour soufrir que feme soufre a lanfanter, et elle se fut delivree a quel traval que ce fut de ce qu'elle avoit ou corp, les dames qui avec lie estoit, quant elle cuderent l'enfant recevoir, elles virent que la damoiselle ce fut delivree de si dolorouse beste com estoit la Beste Glaitisant, que vous avez mainte foiz veue, si sai je bien. Si an furent les dames si duremant espoentee quant elle la virent que elle an (F° 241 bis v° b) morurent tote de paor fors tant soulemant que celle qui delivree s'ant estoit. La beste s'an allait an tel manier qu'il n'ot oncques home ou chastel qui retenir la peut. Mes totevoie antandirent il bien le glaitisemant qu'elle faisoit. Kant li roi antandit cest chose, il se recordait adonc dez parolle que sont filz li avoit dite devant ce qu'il morut. Si se commansait mult duremant a repantir de ce qu'il avoit fait sont filz morir. Lor prist sai fille, a tant la fist destraingne qu'elle recongnut tos apartemant la veriteit de sont estre, a commant elle avoit fait sont frere morir a tor. Et elle savoit bien que ce estoit anemiy qui a lie avoit geuz charnelmant, si le dist a son peire. Li roi la fist tos maintenant destruire a morir de plus aipre mort que cez frere estoit mort.

(Initiale) En tel maniere com je vous conte, mesire Lancelot, fut angendree la Beste Glaitissant an feme, et fut tos ainsi com je vous ai dit. » « Sire, fait Lancelot, cist chose fait bien a croire. Oncques mai ne trouvait plus qui la veriteit m'an seust a dire que vous. Mult m'est bel quant je la sai, car trop fust cist chose mervillouse. Or me redite, mesire Ségurades, fait Lancelot, conbien ai il que vous fustes navrez ? » « Certe, Sire, fait Ségurades, il avint plus de .iiii. moi, ne oncques plus ne poc trover qui me donnast gairisont. A pour ce estoie je venus a cest fontenne, que je trouvait an azcun temp si vertuouse con je vous ai contel, car atréfoiz y gaire je ja des blaisure a dez plaie que je avoie ; et ancor y cudoie je gairir, mais se ne pus estre, ce m'est avit, car la grant bontel (F° 242 r° a) que Diex y donait ja est remesse [remise].

2. Celle beste fera dommage a maint preudome ne ja ne cessera granment de mal faire, devant que le bon chevalier qui sera appelle Galaad aussi com je suis la suivra. Par cellui et par sa venue morra la doloreuse porteure de ton ventre.

Michel STANESCO

L'EXPÉRIENCE POÉTIQUE DU « PUR NÉANT » CHEZ GUILLAUME IX D'AQUITAINE

> « *Parler du néant restera toujours pour la science une abomination et une absurdité. En revanche, outre le philosophe, le poète peut le faire.* »
>
> Martin Heidegger

Confronté à la lecture des œuvres littéraires d'un univers profondément différent du nôtre, le médiéviste d'aujourd'hui se pose d'une façon toujours plus aiguë le problème de leur compréhension. Après des périodes successives d'érudition, d' « objectivité » et de « discours » sur la méthodologie, le critique reconnaît que cet héritage poétique n'existe que dans la mesure où il nous propose une expérience qui n'est accessible par aucune autre voie. Dès lors, le rapport à un poème médiéval n'est plus celui du détachement supposé du scientifique devant son objet, mais plutôt celui de la participation ; autrement dit, un « lien chaleureux » est en train de se nouer avec cet « avant-hier » de notre civilisation (1).

Il est banal de dire de nos jours que la relation critique révèle aussi bien le poème que celui qui le reçoit ; mais la découverte de ce lien n'a été possible qu'au moment où l'on s'est aperçu que le passage de la « matérialité » dépourvue de vie d'un texte à sa présence signifiante passe par l'accueil que lui réserve le lecteur. La critique devient alors médiation et accord entre l'appel lointain du poète et l'effort actuel d'intelligibilité. Or, cette distance ne sera comblée que si notre propre questionnement porte sur les dimensions fondamentales de l'existence ; tout autre curiosité ne nous fournira que des réponses plus ou moins intéressantes pour l'histoire de la littérature, des mœurs et de la culture.

Le destin du célèbre *vers de dreit nien* (2) de Guillaume IX d'Aquitaine est sans doute significatif de la mutation qu'a subie au cours de

1. Paul ZUMTHOR, *Parler du Moyen Age*, Paris, 1980, p. 18.
2. Guglielmo IX d'AQUITANIA, *Poesie*, pièce IV *Farai un vers de dreit nien*. Edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, 1973, p. 92-94. Nous citerons d'après cette édition.

ces dernières années l' « institution médiéviste » du point de vue des interrogations d'ordre herméneutique. Cette création, qui nous apparaît aujourd'hui comme une des plus belles réussites de la lyrique occitane (3), semble se caractériser par « les accents d'un "modernisme" unique au Moyen Age » (4). Ajoutons aussi que ce *vers* se lève au commencement de notre histoire poétique comme une provocation et un défi. Une contestation critique récente a mis à rude épreuve les choix et surtout les refus des premiers éditeurs du texte ; on s'est aperçu par ailleurs, que les variantes des traducteurs reflétaient plutôt les perplexités que les certitudes de l'intelligence du poème ; enfin, on s'est efforcé de découvrir des critères plus appropriés pour comprendre la déconcertante ambiguïté du poème, tenu autrefois pour le jeu extravagant d'un « jongleur couronné ».

C'est à juste titre qu'on peut dire que ce poème fut dès le début des recherches médiévales un véritable casse-tête pour les spécialistes (5). D'où peut venir, en fin de compte, la fascination que cette pièce ne cesse d'exercer sur la critique contemporaine ? Le nombre appréciable d'études qui lui ont été consacrées depuis quelque temps, et qui ne finira probablement pas de si tôt de s'accroître, nous montre sans équivoque que la séduction de la pensée par la parole poétique du « premier troubadour connu » n'a jamais été aussi envoûtante que de nos jours ; une liste des lectures critiques de ce poème, qui ne compte pas plus de quarante-huit vers dans les dernières éditions, serait d'ailleurs aussi fastidieuse qu'incomplète.

En fait, à regarder de plus près la bibliographie du *vers de dreit nien*, on peut se demander si bien de ces interprétations n'ont pas cédé à une tentation que j'appellerais psychologique : à savoir, la direction critique qui s'est attachée principalement à comprendre le texte par son insertion dans une trame tissée autour de la vie et du caractère du poète. Ce mode de lecture se fonde sur le présupposé que la compréhension d'une œuvre poétique est à chercher dans les circonstances mêmes de la vie du poète et dans le milieu où il a vécu. Fort des informations que certaines chroniques médiévales nous transmettent du comte de Poitiers, le critique se créée une image du poète — vu tour à tour comme *cynique, souriant* et *humain* — qui servira à l'interprétation de son œuvre. Ainsi, des onze poésies attribuées généralement à Guillaume de Poitiers, on a obtenu trois groupes : le « sensuel », le « tendre » et le « sérieux ». Ce classement, qui remonte à Lacurne de

3. Martín de RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, t. I, p. 110.
4. Reto R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* (500-1200), Paris, 1944-1963, II[e] partie, t. II, p. 296.
5. « Der *vers de dreyt nien* ist eines jener altprovenzalischen Gedichte, die der Provenzalistik bis heute am meisten Kopfzerbrechen bereitet haben... », cf. Dietmar Rieger, *Der 'vers de dreyt nien' Wilhelms IX. von Aquitanien : rätselhaftes Gedicht oder Rätselgedicht ? Untersuchung zu einem 'Schlüsselgedicht' der Trobadorlyrik*, Heidelberg, 1975, p. 1.

Sainte-Palaye (6), repris, à travers Friedrich Diez, par Alfred Jeanroy (7), ne fut que rarement mis en question. Comme le dernier groupe se réduisait à une seule poésie « sérieuse » — il s'agit de la pièce *Pos de chantar m'es pres talentz* — on est arrivé peu à peu à simplifier ce système et à considérer que Guillaume d'Aquitaine serait, d'après une expression qui fit fortune, un *trovatore bifronte :* d'un côté le jongleur de l'érotisme effréné et de l'obscénité, de l'autre le poète souriant et courtois (8). Même si la terminologie sentimentale de Fr. Diez est aujourd'hui surannée, la critique psychologiste continue d'opérer, à l'aide du « bon sens », une division des poésies de Guillaume IX en « idéalistes » et « réalistes », comme si l'idéalisme consistait dans la sensibilité courtoise et le réalisme dans la crudité des expressions.

Cette lecture traditionnelle, construite en fonction du « caractère » supposé de Guillaume d'Aquitaine (9), aboutit à parler de l'auteur des six pièces « sensuelles » ou « réalistes » — parmi lesquelles on compte aussi le *vers de dreit nien* — comme d'un poète qui serait tour à tour ou tout à la fois *fougueux, galant, sensuel, cynique, grossier, scabreux, épicurien, gaulois, insolent, piquant, impertinent, vulgaire, grivois, licencieux, éhonté, masculin,* etc. Elle trouvera dans son *marivaudage* des « confidences fort personnelles », parce qu' « il nous parle avec son cœur ». Autrement dit, tout comme Gustave Lanson réduisait autrefois l'œuvre de Chrétien de Troyes aux charmes mondains des romans d'un Octave Bourget, on métamorphose Guillaume d'Aquitaine en un poète « très XVIII[e] siècle » (10).

La critique de cette « poésie des sentiments personnels », dont la force est supposée se fonder sur les « faits objectifs » de l'histoire, se réfugie en réalité dans les anecdotes brodées autour du personnage historique : « la plupart des poèmes attribués à Guillaume qui nous sont parvenus renvoient clairement aux conditions de vie, aux aventures, au tempérament qui furent les siens... » (11). Sans doute que s'il

6. Bien avant Friedrich Diez, Lacurne de Sainte-Palaye divisait déjà l'œuvre de Guillaume IX en trois groupes : les poésies d'un « affreux libertinage » ; les chansons « galantes » de l'amant fidèle ; enfin, le groupe « sérieux », constitué par une seule pièce, *Pos de chantar m'es pres talenz* (cf. *Histoire littéraire des troubadours,* par M. de SAINTE-PALAYE et l'abbé MILLOT, 3 vol., Paris, 1774, t. I, p. 1-17.

7. Le groupe « sensuel » ou « jongleresque » (I-VI) ; le groupe « tendre » ou courtois (VII-X) ; le groupe sérieux (XI), cf. Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours,* Toulouse-Paris, 1934, t. II, p. 3-12 ; *idem,* « Introduction » à *Les Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine* (1071-1127), 2[e] édition revue, Paris, 1964, p. XVII.

8. Pio RAJNA, « Guglielmo conte di Poitiers trovatore bifronte », in *Mélanges Alfred Jeanroy,* Paris, 1928, p. 349-360.

9. « Notre objet est de peindre les hommes et les mœurs », cf. Lacurne de SAINTE-PALAYE, *op. cit.,* t. I, p. 2 ; « confronter l'homme et l'œuvre », déclare encore Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours,* t. II, p. 3.

10. Rita LEJEUNE, « L'Extraordinaire insolence du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine », in *Littérature et société occitane au Moyen Age,* Liège, 1979, p. 126.

11. Pio RAJNA, *op. cit.,* p. 352.

a participé à la croisade, ce fut plus par le goût des aventures que grâce au sentiment religieux, « qui chez lui ne dut pas être très chaud » (12). On croit savoir que dans une poésie comme *Farai un vers pos mi sonelh* le poète s'est prêté à déshonorer les femmes de deux de ses vassaux, parce que « un seigneur aussi puissant que lui pouvait se permettre ce qu'un autre n'aurait pas osé » (13). Nous comprenons également pourquoi le mot *vertut* n'apparaît pas dans la liste de ses vocables, du moment que « Guillaume est si peu concerné par l'idée d'une vie vertueuse et moins enclin encore à quelque retenue que ce soit » (14). On pourrait « jurer » qu'au moins trois de ses poésies courtoises sont des hymnes d'amour sincères, dédiés à la même femme, tandis que les poésies « sensuelles » n'étaient adressées qu'à la « soldatesque », etc., etc.

Ces critiques oublient ainsi qu'il existe au Moyen Age une économie de la parole qui ne permettrait pas les épanchements du cœur et les confessions d'expériences strictement personnelles. Le verbe poétique était non seulement discipliné, mais orienté par une tradition, ou plutôt par des traditions ; en tant que tel, il n'était point l'expression de l'individualité du poète, mais, pour ainsi dire, la sublimation des « mots de la tribu » ou, tout au moins, des mots d'une certaine catégorie sociale. On sait aussi que l'improvisation était en général étrangère aux troubadours (15).

Une des preuves de cette subjectivité abolie est non pas tant l'anonymat des poètes — de ce point de vue le XII[e] siècle est relativement « moderne » — mais surtout le fait qu'ils ne nous transmettaient pas de données objectives sur eux-mêmes : Marcabru, Cercamon, Arnaut Daniel, Guilhem de Cabestanh, etc. et, dans l'espace d'oïl, un trouvère comme Chrétien de Troyes, si orgueilleux pourtant de son œuvre, ne sont pour nous que de simples noms. Plus tard encore, en commentant probablement quelque *ars dictaminis* de son temps, Dante soutenait que « on ne livre... rien de soi-même si ce n'est nécessaire » (16). D'autre part, il faut convenir que « les renseignements relativement nombreux que nous possédons, vu le rang social qu'ils occupaient, sur le personnage de Guillaume IX d'Aquitaine ou de Thibaut IV de Champagne, ne nous apprennent rien de pertinent sur le dessein, la nature et le fonctionnement de leurs poésies » (17). Si l'on trouve, à juste titre, que les biographes de Guillaume IX sont souvent des « détracteurs », comment sait-on dans ce cas que sa poésie reflète les péripéties de sa

12. *Idem, ibid.*, p. 353.
13. *Idem, ibid.*, p. 354.
14. James E. BLACKBURN, « An analysis of the vocabulary of William of Aquitaine », *Romania*, t. 97, 1976, p. 304.
15. Martín de RIQUER, *op. cit.*, t. I, pp. 15, 18, 71 et *passim*.
16. DANTE, *Convivio*, I, 2, 3.
17. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 65.

vie « scandaleuse » ? (18). Nous nous mouvons ici en plein cercle vicieux : on tente d'induire, en suivant une méthode bien connue du XIXᵉ siècle, le sens de la poésie d'après les circonstances de la vie du poète et le milieu où il a vécu, tout en reconnaissant par ailleurs que ses détracteurs mettent justement l'accent sur ces compositions poétiques « irrévérencieuses » et dont le sens est problématique. A supposer même que le comte de Poitiers n'en faisait qu'à sa tête, on ne trouve pourtant que de rares allusions à ses amours, qui étaient, pourtant, de notoriété publique : *no vueill c'on sapcha mon afar de maintas res* (III, 3), je ne veux pas, déclare-t-il, que l'on connaisse mes affaires en ce qui concerne ce genre de choses. Point n'est besoin d'accepter la thèse du formalisme poétique au Moyen Age pour constater que le premier troubadour employait déjà un langage codifié, dont les formules étaient empruntées soit à la technique juridique (19), soit au signifié technico-religieux (20).

L'orientation psychologique domina longtemps la compréhension du *vers de dreit nien*. D'après Alfred Jeanroy, cette pièce était un coq à l'âne : son début ne serait constitué que de vantardises et de lieux communs. Son inspiration serait très analogue à celle des pièces « sensuelles » — « bizarres fantaisies dont riaient à gorge déployée ses "compagnons", sans doute des compagnons de table et de débauche » (21). Un des premiers critiques qui s'élevèrent contre cette lecture de type biographique fut Mario Casella, en 1938 ; en refusant la thèse du « bifrontisme », il soutint l'unité des poésies de Guillaume IX, unité à la fois ontologique, lyrique et idéale. Cette unité reposerait sur le principe universel de la *naturalis dilectio*, qui s'exprimait dans la tradition médiévale par la voie du réalisme chrétien : « Le concept de l'art auquel se réfère Guillaume IX dans ses compositions est celui de la tradition platonicienne-agostinienne qui avait allégrement refleuri dans les écoles monastiques et épiscopales après la renaissance carolingienne. L'arrière-plan historique qui s'y découvre nous renvoie à la France du Nord... » (22). Cependant, même si la critique actuelle ne voit plus dans le *vers de dreit nien* un tas d'absurdités, ses interprétations ne sont pas moins divergentes et, souvent, contradictoires. On voit dans cette poésie une expression de la vie luxurieuse

18. Rita LEJEUNE, « La part des sentiments personnels dans l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine », in *Littérature et société...*, p. 141-150.
19. *Idem*, « Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine », *ibid.*, p. 103-120.
20. A. RONCAGLIA, « Obediens », in *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, p. 597-614 et Reto R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 603.
21. Alfred JEANROY, « Introduction », p. XVIII ; « un coq à l'âne, une « fatrasie »... dont tout l'agrément consiste en un déroulement d'images hétéroclites, en un jaillissement de truismes et d'absurdités », cf. *La poésie des troubadours*, t. II, p. 6.
22. Mario CASELLA, « Poesia e storia. Il più antico trovatore », *Archivo storico italiano*, t. XCVI, II, 1938, p. 30.

du poète (23) ; une parodie de l'amour sentimental, de la lyrique amoureuse ou d'une certaine tradition culturelle (24) ; un mysticisme mondain (25) ; une devinette qui peut se résoudre par un mot-clef (26), etc.

Le moins qu'on puisse dire, cest que le *vers de dreit nien* ne nous livre pas d'emblée son secret :

Farai un vers de dreit nien :
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
    ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
    sus un chivau.

Je ferai un poème sur pur néant : ce ne sera ni sur moi ni sur d'autres, ce ne sera ni sur l'amour ni sur la jeunesse, ni sur autre chose, car je le composai en dormant sur un cheval.

Pour révéler la pertinence de ces dires, nous prendrons comme guide de notre lecture celui dont le surnom était le « maître infaillible » — *qu'ieu ai nom maistre certa* (VI, 36) — c'est-à-dire le poète même. Ainsi, au lieu de croire que le premier vers du poème n'a aucune importance pour la compréhension de ce qui suit (27), nous convien-

23. Le sujet de la chanson « turns out to be coitus », cf. James E. BLACKBURN, *op. cit.*, p. 299. Le *vers de dreit nien* est « un apologue adroit destiné à déconsidérer les femmes de bonne réputation qui fréquentent clercs et pèlerins, mais n'en sont pas moins aussi luxurieuses qu'hypocrites », cf. Yves LEFEVRE, « L'Amour, c'est le Paradis. Commentaire de la chanson IX de Guillaume IX d'Aquitaine », *Romania*, t. 102, 1981, p. 305.

24. Hans SPANKE, *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs, Marcabrustidien*, Göttingen, 1940, p. 51. I. CLUZEL, « A propos des origines de la littérature courtoise en Occident », *Romania*, t. 81, 1960, p. 549 ; Peter DRONKE, « Guillaume IX and Courtoisie », *Romanische Forschungen*, t. 73, 1961, p. 328-330 ; Salvatore BATTAGLIA, « Il primo lirico moderno », in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1965, p. 229 ; L.T. TOPSFIELD, « The burlesque poetry of Guilhem IX of Aquitaine », *Neuphilologische Mitteilungen*, t. 69, 1968. p. 293-6 ; Martín de RIQUER, *op. cit.*, t. I, p. 115 ; Maria DUMITRESCU, « Eble II de Ventadour et Guillaume IX d'Aquitaine », *Actes du V[e] Congrès International de langue et littérature d'Oc et d'Etudes franco-provençales*, Paris, 1974, p. 477.

25. Reto R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 296.

26. D. SCHELUDKO, « Beiträge zur Entstehung des Minnesangs », *Archivum Romanicum*, t. 15, 1931, p. 167 ; Leo SPITZER, « L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours », in *Etudes de style*, Paris, 1970, p. 120-1 ; Nicolò PASERO, « *Devinalh*, 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale : osservazioni sui rapporti fra strutture formali et contenuti ideologici nella poesia provenzale », *Cultura neolatina*, t. XXVIII, 2-3, 1968, p. 128.

27. « Der Aussagehalt seines Gedichts ist unwichtig », cf. Leo POLLMANN, « Dichtung und Liebe bei Wilhelm von Aquitanien », *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 78, 1962, p. 344.

drons avec le poète que ce dont il veut parler n'est autre que le *dreit nien* (28).

Nien est sans doute une parole fondamentale dans l'économie du poème : non seulement il est renforcé par l'adverbe *dreit,* mais il se trouve dans le premier vers et à la rime, c'est-à-dire dans une position doublement privilégiée (29). Sa présence ne pourrait être due à l'absurde ni expliquée par le hasard ; la langue des troubadours ne connaissait pas cet état d'usure générale de notre inflation verbale. Leurs mots avaient encore une « force d'appellation » ; nous n'en voulons pour preuve que leur vocabulaire limité et rigoureux. Nous retrouvons le même mot chez Guillaume IX dans la chanson *Pus vezem de novelh florir* — souvent, dit le poète, quand il agit, son cœur lui dit : *Tot es niens* (VII, 18) — dans le vers conclusif d'une strophe particulièrement pathétique. Mais de quelle manière le poète parle-t-il du *nien* dans la chanson IV ?

Faire un *vers de dreit nien,* proférer des mots sur rien, n'y a-t-il pas ici, pour un homme du Moyen Age qui ne croyait pas encore à la « clôture du signe linguistique » et pour qui parler signifiait toujours dire quelque chose sur quelque chose, une contradiction dans les termes ? Il est vrai que la pensée de l'époque distinguait entre le niveau des choses (*res*) et le niveau des mots (*nomina*), comme dans cette définition du *nihil* citée par D. Scheludko et reprise depuis par bon nombre de critiques :

Quid est quod est et non est ?
Nihil.
Quomodo potest esse et non esse ?
Nomine est, et re non est.

Cependant, n'oublions pas que Guillaume IX n'était point un dialecticien d'école. Le dire du poète ne se situe pas à un niveau verbal

28. Cette séquence est traduite en général littéralement : esp. *absolutamente nada ;* it. *puro nulla ;* angl. *absolutely nothing ;* all. *das reine Nichts.* Alfred Jeanroy l'avait rendue par *pur néant,* ce qui a provoqué la réaction de Bezzola : « La traduction de M. Jeanroy : 'sur le pur néant' nous semble mettre dans le vers un sens trop métaphysique », op. cit., p. 296. C'est pourquoi le critique suisse proposait la traduction « vraiment sur rien ». Au contraire, la critique plus récente constate que le premier vers du poème se prête bien à une interprétation de type philosophique : il y aurait là une « signification profonde », cf. Erich KÖHLER, « *No sai qui s'es - No sai que s'es* », *Mélanges Maurice Delbouille,* t. II, p. 354. Selon Nicolò Pasero, il existe dans cette pièce « un filone più astratto, più filosofies se si vuole, insomma in prevalenza idealistico », cf. *Guglielmo IX d'Aquitania, Poesie,* p. 90. Le *vers de dreit nien* aurait « an inherent philosophical content », cf. Lynne LAWNER, « *Tot es niens* », *Cultura neolatina,* t. XXXI, 1971, p. 155.

29. « Seules les rimes constituent un indice sûr pour la langue de Guillaume IX », cf. Max PFISTER, « La langue de Guillaume IX comte de Poitiers », *Cahiers de civilisation médiévale,* avril-juin 1976, p. 92. La même séquence dans une position analogue chez Folquet de Marseille et Aimeri de Peguilain, cf. M. RAYNOUARD, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours,* Paris, 1844, t. III, 196, I, no. 7 et t. V, 70, I, no. 41.

sans contenu, dans la mesure où il inscrit son *nien* dans une série qui comprend à la fois *nomina* et *res*. L'opposition n'est pas, comme dans la *Disputatio Pippini cum Albino*, entre un mot et des choses ; le *nien* est absolument différent du parler de soi ou des autres gens, de l'amour comme du *joven* (v. 2-3). Cet *autre* dont veut parler le poète est opposé même à toute chose qui peut être dite (v. 4). Ce *nien* est *dreit* — un synonyme de *droit, juste, vrai,* associé aux idées de *vérité,* de *justice,* de *plénitude,* de *pureté.* Ainsi, dès le début, nous savons que l'intention du poète est d'écrire un poème en totale altérité avec non seulement la poésie de ses confrères, mais avec le discours humain en son entier. C'est ce *tout autre* qui sera appelé le *dreit nien,* le rien absolu, le pur néant : ce qui est essentiellement différent de ce qui existe et qui est, par conséquent, inexprimable. Le refus absolu de toute considération mondaine — voilà une démarche qui nous rappelle la formule plotinienne — *retranche tout.* La réitération des mêmes formules négatives (*non... ni ; non... ni ; ni*) signifie le refus de la dispersion mondaine de l'esprit, en vue d'une véritable expérience de libération. La démarche radicale du poète tient ainsi de l'ordre du vécu et non du domaine des *disputationes* dialectiques.

D'autre part, le poème nous apparaît d'autant moins comme une spéculation prétentieuse et vide de sens, que nous sommes avertis qu'il fut « trouvé » tandis que le poète dormait sur son cheval, *en durmen sus un chivau* (v. 5-6). Longtemps, cette affirmation fut tenue pour une plaisanterie, sinon comme une absurdité ; de nos jours encore, certains critiques considèrent qu'elle est d'un effet burlesque et même qu'elle ne doit pas être prise au sérieux (30). Tout en acceptant la possibilité d'une intention caricaturale, Alberto del Monte a analysé cet « état paradoxal » d'un point de vue différent ; il a vu dans le sommeil du chevalier sur son cheval la condition nécessaire qui fait qu'une réalité physique puisse être oubliée en faveur d'une réalité intérieure révélée dans le *somnium :* « C'est donc un sommeil physique mais une veillée spirituelle, une veille dans laquelle on puise la révélation de sa propre vérité spirituelle et que le poète a représenté avec le paradoxe du *durmir sobre chevau,* du reposer-en-allant » (31). Guillaume de Poitiers transformerait ainsi un thème biblique, le célèbre *Ego dormio et cor meum vigilat* du *Cantique des cantiques* en un jeu d'intelligence, tout mondain, rendu par l'image de l'aller à cheval, familière, sans doute, à un seigneur féodal et à un chevalier. En conti-

30. « La provocation d'un "esprit gaulois" », cf. Leo POLLMANN, *op. cit.,* p. 344 ; « an occasional touch of ribaldry », cf. L.T. TOPSFIELD, *op. cit.,* p. 296 ; « The statement that the poem was written while the poet was sleeping on horseback, means that we are not to take it seriously », cf. Lynne LAWNER, « Notes Towards an Interpretation of the *vers de dreit nien* », *Cultura neolatina,* t. XXVIII, 2-3, 1968, p. 158.

31. Alberto del MONTE, « *En durmen sobre chevau* », *Filologia romanza,* Anno II, Fasc. 2°, no. 6, 1955, p. 140.

nuant cette analyse, Herman Braet pense que le *durmir sus chivau* est une métaphore de l'acte contemplatif, plus précisément de la contemplation amoureuse. Il rappelle l'exemple de Richard de Saint-Victor, pour qui l'*excessus mentis* s'accompagne d'une véritable *alienatio : Qui enim dormit, quae circa ipsum sunt, imo et semetipsum omnino non novit. Recter ergo per soporem, mentis alienatio exprimitur* (32). De son côté, Ruggero M. Ruggieri a affirmé que des affinités existeraient entre cet état de « rêve éveillé » et l'écriture automatique des poètes surréalistes (33).

Peut-on aller plus loin dans la considération de cette étrange affirmation : « car je le composai en dormant sur un cheval » ? Nous pensons l'avoir fait ailleurs (34), c'est pourquoi, sans plus reprendre notre argumentation, nous n'indiquerons ici que très brièvement les lignes les plus générales de nos conclusions. Le chevalier qui compose une poésie tout en dormant sur son cheval est un lieu commun de la littérature médiévale ; à son origine, il n'y a ni intention « caricaturale » ni « abandon à l'incongruïté », mais une vieille « technique du corps » — selon la terminologie de Marcel Mauss — qui permet un sommeil léger ou, plutôt, une *dorveille*, ce balancement continuel et monotone entre le sommeil et la veille, pendant lequel l'individu semble *s'oblier*. La chevalerie médiévale a accordé à cette technique l'efficacité de la révélation d'un savoir ou d'un pouvoir paradoxaux : elle ne serait pas une expérience incontrôlable, mais un état second, dont un des résultats est la soustraction du soi à la domination du monde extérieur. C'est en dormant sur leur cheval que Guillaume IX, Gui d'Ussel, Cerveri de Girona, Thibaut de Champagne « trouvent » des poèmes et qu'un jeune écuyer de Ramon Llull « trouve » le livre des principes de la chevalerie ; c'est de la même façon que les protagonistes de maint romans d'aventure font l'expérience de l'extase amoureuse ou de quelque autre aventure merveilleuse. Transformé d'une « technique du corps » proprement chevaleresque en un procédé poétique, le motif de la *dorveille* a continué de conserver jusqu'à la fin du Moyen Age, en tant qu'état de la conscience semi-endormie, ces valeurs de rituel privilégié de révélation.

L'indication de Guillaume IX qu'il aurait trouvé le poème dans un état hypovigile, c'est-à-dire d'égarement (*desverie*), car c'était son cheval qui le portait, confirme notre première constatation sur la radicalité

32. H. BRAET, « Lancelot et Guilhem de Peitieus », *Revue des langues romanes*, t. 83, 1, 1979, p. 66.

33. Ruggero M. RUGGIERI, « Le chevalier dormant sur son cheval, ou bien le "rêve éveillé" : pressentiments romantiques et surréalistes dans un *topos* médiéval de Guillaume IX à Boccace », *IV*[e] *Congrès de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales*, 7-13 septembre 1964, Avignon 1970, p. 134-44.

34. Michel STANESCO, « Entre sommeillant et esveillé : un jeu d'errance du chevalier médiéval », communication au III[e] Congrès de la Société Internationale de littérature courtoise, Liverpool, août 1980, à paraître prochainement dans la revue *Le Moyen Age*.

de l'entreprise. Le poète est un *resveur* dans le sens concret que ce mot avait au Moyen Age, à savoir un « rôdeur », un « vagabond » (35) ; on savait aussi qu'au moment où le *resveur* se mettait à discourir, il *resdioit* (délirait) et *desvoit* (perdait le sens) (36). Le *vers de dreit nien* est ainsi le résultat d'un rêve éveillé, une *resverie* qui, littéralement, « sort de la bonne voie, s'en écarte » ; en dormant sur son cheval, le poète est arrivé loin du droit chemin, dans un « lieu écarté » (réderie) (37). De quel écart s'agit-il et quelle voie fut choisie pour que le poète arrive à parler du « pur néant » ?

2 No sai en qual hora·m fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni no·n puesc au,
qu'enaisi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.

3 No sai cora·m fui endormitz,
ni cora·m veill, s'om no m'o ditz ;
per pauc no m'es lo cor partitz
d'un dol corau ;
e no m'o pretz una fromitz,
per saint Marsau !

Je ne sais en quelle heure je suis né ; je ne suis ni joyeux ni triste, ni étranger ni du pays et je n'en puis mais ; car c'est ainsi que je fus charmé, de nuit, sur une haute montagne.

Je ne sais quand je dors, ni quand je veille, si l'on ne me le dit pas ; pour un peu ne s'en fut mon cœur d'un deuil profond ; pourtant, je n'en fais pas plus de cas que d'une fourmi, par saint Martial !

On a déjà souligné, à juste titre, l'importance du non savoir en ce qui concerne le contenu de cette poésie. Il n'y a pas moins de six énonciations négatives du type no *sai*, dont quatre sont situées dans le premier vers d'une strophe (2e, 3e, 5e et 7e strophes). Cette position privilégiée de déclaration du propre non savoir doit avoir son importance dans l'économie de la pièce. On a compté dans le *vers de dreit nien* une quarantaine d'expressions négatives. Cependant, l'analyse statistique du vocabulaire des autres pièces de Guillaume IX ne permet point de conclure à l'existence d'un penchant quelconque du poète pour la

35. D'après J. Jud, le sens primitif du verbe *resver* était "rôder", "vagabonder" ; l'étymologie proposée pour *resveur* est *exvagu* — vagabond, vague dans ses paroles et ses idées, cf. J. JUD, « Rêver et desver », *Romania*, LXII, 1936, p. 150. Jusqu'au XIVe siècle, le sens premier de *resver*, selon Fritz Schalk, était *hin- und herlaufen, vagabundieren*, cf. Fritz SCHALK, « Somnium und verwandte Wörter in den romanischen Sprachen », in *Exempla romanischer Wortgeschichte*, Frankfurt am Main, 1966, p. 301.

36. Le sens second de *resver* est "délirer" (*irre reden, phantasieren*), ce qui le met en rapport avec *resdier* et *desver*, cf. Fritz SCHALK, *ibid.*, p. 301.

37. L. LORIOT, « Réderie, toponyme picard et la famille étymologique de rêver », *Romania*, t. 69, 1943, p. 494-5.

négation ; si l'on exclut cette fameuse pièce no. IV, on constate qu'il existe autant de tournures négatives chez Guillaume IX que chez Bernard de Ventadour, et que leur nombre serait même inférieur à celui du *Boèce* (38). Quelle peut être alors la raison de cette forte concentration de négations ?

Etant donné que l'objet de son poème est fondamentalement différent de tout ce qui peut être dit, le poète ne dispose plus que d'une seule voie pour l'approcher, la voie de la *nescience*. L'esprit du poète se vide graduellement de toute connaissance préalable, pour ne parler du « pur néant » que par l'unique mode possible, celui du paradoxe : il ne sait pas le moment de sa naissance ; il ignore s'il est joyeux ou triste, étranger ou familier, s'il dort ou s'il veille. La série de ces oppositions (*alegres - iratz ; estrayns - privatz ; suy endurmitz - velh*) ne s'explique point par le hasard ou par la « licentia de son imagination poétique » ; au contraire, on y constate une « certaine proximité structurelle avec la mystique » (39). Le non savoir du poète est la conséquence de son rapport au néant ; pour parler du néant, le poète recourt à la déconstruction du réel ; c'est là le but des oppositions lexicales et de registres, déjà analysées par la critique. La constance de la négation n'aboutit pas à un « n'importe quoi », mais à une surdétermination ; le résultat en est le détournement du monde et la désintégration de son propre moi : « et je n'en puis mais » (v. 10) ; « je n'en fais pas plus de cas que d'une fourmi » (v. 17).

Suspendu entre les contraires, le poète se tient au « milieu », là où les oppositions n'ont plus de sens. Il est alors dans un état de « ni veille - ni sommeil » (v. 13-14), état d'indistinction et d'indifférence à la fois, que l'on peut comparer au « sommeil sur le cheval ». Ce dont nous parle Guillaume IX est en réalité une expérience spirituelle de dénuement associée à un stade de demi-conscience : « les mystiques comparent cette phase au sommeil, *yoganidrâ* des Indiens, état crépusculaire entre l'agitation de la veille et l'inconscience du sommeil sans rêve » (40). En parlant de son « château intérieur », sainte Thérèse d'Avila appelle cet apaisement de l'âme « sommeil » — le mot *dorveille* aurait été cependant plus approprié — parce que « l'âme est comme

38. James E. BLACKBURN, *op. cit.*, p. 293. Au contraire, selon l'auteur, l'agglomération des expressions négatives dans la pièce IV devrait être mise en relation avec le caractère du poète ; en constatant le nombre réduit des négations dans la *Chanson de Sainte Foi*, il déduit que le contenu religieux de cette œuvre, qui présuppose la vérité, « tends to discourage the use of negatively expressed ideas » (p. 293), ce qui est une opinion personnelle dépourvue de tout fondement.

39. Leo POLLMANN, *op. cit.*, p. 340.

40. Lilian SILBURN, « Le Vide, le Rien, l'Abîme », *Hermès. Recherches sur l'expérience spirituelle*, « Le Vide. Expérience spirituelle en Occident et en Orient », Nouvelle série, no. 2, 1981, p. 25.

endormie ; elle ne dort pas complètement et elle ne se sent pas non plus éveillée » (41).

Le poème de Guillaume IX ne s'annonce donc pas comme un enchaînement absurde de vocables ; au contraire, il est un mode originaire de situer le monde dans l'horizon du néant. C'est pourquoi il est plus difficile de l'intégrer dans une tradition purement littéraire que dans le cadre, très vaste d'ailleurs, de la voie apophatique. En parlant du « pur néant », le poète témoigne d'un vécu comparable, sinon semblable, à l'expérience spirituelle du rien. Le *dreit nien* est un *purum Nihil,* un *surnéant* et Guillaume d'Aquitaine un de ces « Nobles Voyageurs » pour qui « le rien est le mot de reconnaissance » (42). Il est presque banal de reconnaître les équivalents du néant guillaumien dans des traditions orientales aussi différentes que le bouddhisme (le Vide, *çûnya,* et la Vacuité, *çûnyata*), le taoïsme (le non-agir, *wou-wei*) ou le soufisme (l'extinction, *fanâ'*). Mais la voie négative n'a pas été le privilège de l'Orient ; on la reconnaît aussi dans l'Un chez Plotin, dans la « nudité de l'esprit » chez les mystiques du désert, dans la Ténèbre de l'inconnaissance chez Pseudo-Denys l'Aréopagite, dans le néant de la mystique rhéno-flamande, etc. De la très riche tradition médiévale du Vide, nous ne citerons ici que ces quelques vers appartenant à Johannes Tauler, disciple du Maître Eckhart :

Je chanterai ce chant nouveau : la nudité.
La pureté réelle est vide de pensée ;
La pensée, elle doit se tenir à l'écart.
C'est ainsi, moi que j'ai perdu ce qui est moi.
Je suis réduit à rien.
Qui s'est dépouillé de l'esprit ne peut plus avoir de souci.
Ce qui m'est étranger cesse de me leurrer.
Et j'aime autant être pauvre que riche.
Point d'image qui me contente :
Il m'a fallu me vider moi-même.
Je suis réduit à rien.
Qui s'est dépouillé de l'esprit ne peut plus avoir de souci (43).

41. Thérèse d'Avila, *Le Château de l'âme,* Cinquième demeure,, chap. I, cf. Lilian SILBURN, *op. cit.,* p. 26. De même, pour détruire ce qui se fait en ton intelligence et en ta volonté, et jusqu'au sentiment de ton être propre : « tu seras attentif... à ne point par trop rudement efforcer ou ton corps ou ton esprit, mais au contraire à être tout tranquille assis *comme dans le dessein de dormir* », cf. *Le nuage d'inconnaissance,* trad. fr., Paris, 1977, p. 140.

42. Alexis KLIMOV, « Le "Mysterium Magnum" ou la Révélation du néant », *Le Vide,* p. 128. On nommera encore ce « « pur néant » *ein ewig Nichts* (éternellement un Rien, Jakob Boehme), un « riche néant » (Louvigny, XVIII[e] siècle), « le rien d'en haut » (Simone Weil), cf. Frédéric NEF, « Expérience du vide et ontologie chez les Mystiques rhénans », *Le Vide,* p. 116-9.

43. Johanes TAULER, « Cantate de la nudité », trad. fr. J. Chuzeville, *Le Vide,* p. 122-3.

Il appartient à Myrrha Lot-Borodine le mérite d'avoir, la première, indiqué le « passé pré-médiéval » dans lequel s'implantent les racines du « Service d'Amour » :

> « Rien n'est plus facile que de retrouver la source où s'abreuva la mystique des XII[e] et XIII[e] siècles, et même toute la chrétienté. Cette source ce sont les écrits grecs du pseudo Denys l'Aréopagiste... Ils furent révélés à l'Occident, comme on le sait, par la tradition latine de Scot Erigène, qui a été lui-même imprégné par cette théologie orientale dont il altère l'orthodoxie dans sa propre philosophie. Tout le Moyen Age adopta la doctrine de l'Aréopagite, la fit sienne... » (44).

Dans son analyse du *vers de dreit nien*, Erich Köhler n'a pas écarté cette perspective : il mentionne d'un côté l'*Epistola de nihilo et tenebris* de l'abbé Frédégise de Tours, disciple et successeur d'Alcuin, dans laquelle l'auteur affirmait l'impossibilité pour l'intellect de saisir Dieu, *quia non est quid ;* il rappelle surtout un fait mieux connu, la présentation de Dieu comme néant dans la théologie négative de Jean Scot Erigène (45). Cependant, seul Lynne Lawner indiquera plus clairement l'influence exercée par les traductions latines de l'œuvre du Pseudo-Denys l'Aréopagiste sur certains poètes de la Romania occidentale. Ainsi, deux contemporains de Guillaume IX, Hildebert de Lavardin et Marbode de Rennes, parlent dans leurs hymnes de Dieu ou de la Vierge en utilisant le mode des antithèses et des paradoxes, car, selon la voie apophatique, la divinité échappe à toute connaissance. Or, Marbode a été un des correspondants de Robert d'Abrissel, lui-même ami de Guillaume IX. D'autre part, l'atmosphère de la cour de Poitiers était propice aux préoccupations culturelles et mystiques de l'époque, et ses relations avec les milieux chartrains sont bien connus (46).

Nous croyons, pourtant, que ce qui distingue le poème de Guillaume IX n'est pas l'approche rationaliste de la théologie négative, mais l'expérience spirituelle du néant. Lynne Lawner a effectivement raison d'approcher le célèbre texte où Pseudo-Denys l'Aréopagite traite de la Cause transcendante par une série d'antithèses de certaines hymnes religieuses du XII[e] siècle : *Ultimus et primus, longus, brevis, altus et imus,* écrit Marbode. Rien de commun, cependant, entre ces frivolités de la rhétorique scolaire et le *vers de dreit nien :* en réalité, ce poème émerge d'un sol sur lequel ne pousse pas encore le discours philosophique. Il n'y a pas trace de ces oppositions régulières qui tiennent de la logique, ni de ces énumérations monotones des qualités du sensible dans l'espoir de saisir l'inintelligible. Guillaume IX ne se propose pas de définir le *dreit nien ;* au contraire, il plonge dans le vide

44. Myrrha LOT-BORODINE, « Sur les origines et les fins du "Service d'Amour" », in Mélanges Alfred Jeanroy, Paris, 1928, p. 235.
45. Erich KÖHLER, *op. cit.*, p. 353.
46. Lynne LAWNER, *Notes...*, p. 149-152.

et il s'enivre. De nombreux exemples de négativité vécue nous montrent que « l'expérience du Soi est ouverte à tous, du moins en sa racine ontologique » (47). Le verbe poétique a souvent porté témoignage, par l'usage du symbole, de l'ouverture de l'homme au néant ; l'Abîme, la Nuit, les ténèbres, le demi-sommeil, enfin, le « dérèglement de tous les sens » rimbaldien évoquent l'aspiration, sinon la réalité de la démarche vers ce dépouillement total, comme cette notation d'Amiel : « Je ne sens ni désir, ni crainte, ni mouvement, ni élan. Je me sens anonyme, impersonnel, l'œil fixe comme un mort, l'esprit vague et universel comme le néant et l'absolu » (48).

Le rapt dans le vide est considéré par les profanes comme un état mental périlleux. Tout se passe comme si la dépréciation du réel était inconciliable avec la conduite normale et son but insaisissable pour la raison :

4 Malautz soi e cre mi morir ;
e re no sai mas quan n'aug dir.
Metge querrai al mieu albir,
e no'm sai tau ;
bos metges er, si'm pot guerir,
mor non, si amu.

Je suis malade et je crains de mourir ; mais je n'en sais rien de plus que ce que j'entends dire. Je querrai un médecin à mon goût, et je ne sais lequel ; il sera bon s'il me peut guérir, mais non si mon état empire.

La critique récente rapporte généralement cette maladie à la psychologie amoureuse causée par la révélation de la courtoisie : Guillaume IX serait en train de se dégager de l'amour brutal, marqué par la « tare sensuelle » et d'éprouver l'attrait tout nouveau et, donc, difficilement exprimable de l'amour courtois. Le poète ne comprend pas l'origine de son malaise : « je suis malade... et je n'en sais rien que ce qu'on m'en dit » (*e re no sai mas quan n'aug dir*, v. 20). « S'agit-il, se demande Reto Bezzola, dans ce dernier vers, d'une allusion aux reproches que son entourage clérical lui faisait sur son libertinage, présenté comme la vraie cause de son mal ? En tout cas, le comte ne paraît pas vouloir accepter les bons conseils de conversion » (49).

A vrai dire, il est difficile d'accepter cette lecture anecdotique du poème. Tout ce que le poète nous dit, c'est qu'il est malade et qu'il craint même d'être en danger de mort (*cre mi morir*, v. 19). Il ignore la nature de cette maladie et n'en sait rien d'autre que ce que les

47. Louis GARDET, Olivier LACOMBE, *L'expérience du soi, Etudes de mystique comparée*, Desclée De Brouwer, 1981, p. 195.
48. Luc BERROIST, « L'appel du vide », *Hermès*, p. 83. Sur le « syndrome de déréalisation » proche de l'expérience mystique du vide, v. aussi Pierre DELAUNAY, *Image et language dans le rêve éveillé dirigé. Etude structurale*, Thèse 3e cycle de psychologie, Université de Lille III, 1975.
49. Reto R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 297.

gens lui en disent. Ce que nous savons, cependant, par ailleurs, c'est que l'état second dans lequel il se trouve ne peut toucher que des personnages d'élection : un chevalier de valeur exceptionnelle, un grand amoureux, le roi Arthur ou bien un poète. Autour d'eux, les gens remarquent cette perte de la conscience, mais ils la considèrent avec réprobation comme une déviation du comportement normal. La « maladie » n'est autre que cet état d'*oubli*, de suspension entre le sommeil et la veille, que le poète ne peut reconnaître, à moins qu'on le lui dise (*s'om no m'o ditz*, v. 14 ; *quan n'aug dir*, v. 20). La voie de la négation est en premier lieu un « rebroussement à contre-pente de la nature », disait Jacques Maritain (50), et même une *folie*. Dans une autre poésie, le poète ne nous dit-il pas que dans son *vers* convenable (*covinen*) on trouvera « plus de folie que de sagesse » (1, 2) ?

5 Amigu'a ieu, non sai qui s'es :
c'anc no la vi, si m'aiut fes ;
ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,
ni no m'en cau :
c'anc non an Norman ni Franses
dins mon ostau.

6 Anc non la vi et am la fort ;
anc no n'aic dreit ni no·m fes tort ;
quand no la vei, be m'en deport ;
no·m prez un jau :
qu'ie·n sai gensor e balazor,
e que mais vau.

J'ai une amie, je ne sais qui elle est : car jamais je ne la vis, sur ma foi ; elle ne m'a fait chose qui me plaise ni qui me pèse, et il ne m'en chaut : car jamais il n'y eut Normand ni Français en mon hôtel.

Jamais je ne la vis et je l'aime fort ; jamais elle ne me fit droit ni tort ; quand je ne la vois pas, je m'en porte bien ; je n'estime pas cela plus qu'un coq : car j'en sais une plus gentille et plus belle, et qui vaut plus.

La mention d'une « amie » que le poète n'a jamais pourtant vue et qui pourrait habiter, d'après Pollmann, dans une région du Nord, rappelle à première vue le thème poétique de l'amour pour une femme d'un pays lointain (*de terra lonhdana*). Dans deux *coblas* consécutives, le poète insiste sur le fait qu'il ne l'a jamais vue (*an no la vi*, v. 25 et 31) mais qu'il l'aime *amigu'ai ieu ; am la fort*). Cependant, tout rapprochement du thème poétique de l'*amor de lonh* est fallacieux, non seulement parce qu'il y a une différence d'une génération entre Guillaume IX et un Jaufre Rudel, mais surtout parce que le poète annule tout de suite l'affirmation qu'il a une amie par l'autre hémistiche : « je ne sais pas qui elle est » (v. 25).

On a essayé d'expliquer ce « chaos psychique » par les vers conclusifs qui parlent d'une femme plus gentille et plus belle, et qui vaut

davantage que la première. La douleur et la maladie s'expliqueraient ainsi par « un bonheur amoureux, parfaitement accessible à l'idée, mais qui est cependant irréalisable » (51). Le moi du poète est déchiré entre un amour chevaleresque, sensuel et brutal, et une expérience nouvelle, l'amour courtois, dont les exigences sont d'ordre spirituel : du « mysticisme mondain », conclut Reto Bezzola (52). D'après Erich Köhler, le poète tente de résoudre la contradiction en faisant entrer ce désir de l'âme dans le monde des pulsions naturelles ; ainsi, le *vers de dreit nien* « spiegelt eine in die Liebe transponierte Dialektik von Ideal und Wirklichkeit » (53). A l'origine de cette dialectique entre la réalité et l'idéal se trouvent donc les oppositions entre la « sensualité » et la « spiritualité », et du point de vue de l'histoire des mentalités, entre l' « amour chevaleresque » et l'amour courtois. Il est vrai que cette conclusion prend en compte une donnée historique qui ne peut pas être niée, à savoir la constitution progressive de la doctrine de l'amour courtois, dont Guillaume IX prend peu à peu conscience. Bouleversé par cette expérience nouvelle de la *fin'amor*, le poète la traduit sous la forme du paradoxe. Mais le raisonnement est fondé aussi sur le présupposé traditionnel concernant le caractère du poète : on sait, souligne Erich Köhler, que Guillaume IX avait une personnalité marquée par une forte sensualité ; il est normal donc qu'il soit irrité par le rigorisme religieux et ascétique de la *fin'amor* (54). On revient ainsi à la thèse traditionnelle du *trovatore bifronte*, avec la remarque que cette poésie pourrait bien faire la transition entre le groupe « sensuel » et le groupe proprement « courtois » ; l'idéal serait alors de pouvoir démontrer que les pièces « sensuelles » furent écrites avant les pièces « tendres » et que le *vers de dreit nien* occuperait une position médiane. Cependant, à supposer même que l'ordre adopté par Jeanroy soit le bon, il reste à prouver que les poésies marquaient aussi les étapes d'une progression psychologique constante et réelle. En ce qui nous concerne, nous pensons nous écarter du texte en imaginant que Guillaume IX parle ici de ses problèmes amoureux, si représentatifs soient-ils pour la dialectique future de la poésie troubadouresque. Leo Pollmann, pour lequel la clef se trouve aussi être le paradoxe de l'amour, reconnaît tout de même que cela n'est qu'un motif possible du poème (*möglicher Gegenstand des Gedichtes*) (55). La déclaration initiale du poète — il ne parlera pas d'amour (v. 3) — s'oppose également à cette hypothèse. Mais il ne s'agit pas seulement de prendre en compte les intentions premières de l'auteur ou les virtualités illi-

50. Jacques MARITAIN, « L'expérience mystique naturelle et le vide », in *Œuvres* (1912-1939), Desclée de Brouwer, 1975, p. 1131.
51. Erich KÖHLER, *op. cit.*, p. 357.
52. Reto R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 296.
53. *Idem, ibid.*, p. 363.
54. *Idem, ibid.*, p. 363.
55. Leo POLLMANN, *op. cit.*, p. 342.

mitées du poème ; le texte même, encore plus déconcertant que les strophes, précédentes, nous indique qu'il faut le considérer d'un tout autre point de vue.

Nous sommes en réalité avec ces deux *coblas* en plein dérèglement logique : *quan non la vey* (v. 33) suppose qu'il y a des moments où le poète voit son amie, ce qui contredit alors les deux affirmations catégoriques *anc no la vi ;* cette « amie » ne lui apporte ni chose agréable ni désagréable, ne lui fait ni justice ni tort ; il l'aime fort, mais ne l'estime point. Les deux comparatifs de supériorité employés pour caractériser l'autre femme (*gensor* et *ballazor*) nous donnent à comprendre que cette première « amie » devrait être « aimable » et « belle » ; il n'en est rien, pourtant, car il ne la connaît point (*no sai qui s'es*, v. 25). De l'opposition des contraires on est passé ici à une accumulation d'antinomies, la forme extrême du paradoxe. Il y a un degré dans la saisie du *tout autre*, affirme Rudolf Otto, où « paraissent se trouver des énonciations qui ne sont pas seulement contraires à la raison, à ses normes et à ses lois, mais qui ne s'accordent pas entre elles et qui, portant sur le même objet, affirment des *opposita* et forment des antithèses qui semblent inconciliables et irréductibles » (56). Rien dans le texte ne nous permet de conclure que cet état serait la conséquence de l'amour courtois que le poète est en train de découvrir, ou que son amour serait sensuel pour l' « amie » et spirituel pour l'autre femme. Le poète opère une déconstruction radicale, parce que menée avec des moyens extérieurs à la logique : la contradiction, l'ambiguïté, l'aberration.

7 No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho [es] en pla ;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau ;
e peza'm be quar sai rema,
[per] aitan vau.

Je ne sais le lieu où elle habite, si c'est à la montagne ou à la campagne ; je n'ose dire le tort que j'ai, bien que je me tienne coi ; et il me pèse qu'elle reste ici, c'est pourquoi je m'en vais.

Cette *cobla* est absente de l'édition d'Alfred Jeanroy, celui-ci l'ayant considérée comme inutile dans l'économie du poème (57). On comprend alors pourquoi divers interprètes nous parlent toujours des tourments amoureux du poète : le choix de l'éditeur a imposé au lecteur l'image finale de la strophe 6, celle d'une femme aimée, plus belle et plus noble que l' « amie ». On croit ainsi saisir dans ce trajet sentimental un fil logique, qui rendrait le poème représentatif pour « une société

56. Rudolf OTTO, *Le sacré*, trad. fr., Paris, 1969, p. 51.
57. « Ce couplet fort plat, et qui revient sur des idées déjà exprimées, me paraît apocryphe », Alfred Jeanroy, *Les Chansons de Guillaume IX*, p. 33.

qui se dégage de la sensualité brutale et tend vers la courtoisie » (58).

La strophe 7 est pourtant plus déconcertante encore que les autres, ce qui devrait nous interdire cette tentative de « mettre la poésie au pas de la raison ». Si le poète connaissait cette femme, il saurait au moins le lieu où elle vit, mais il n'en est rien ; il paraît qu'elle se trouve près de lui, et c'est pourquoi il s'empresse de la quitter. Que signifie alors ce savoir qui jaillit avec force (*ieu sai*, v. 35), au bout d'un état d'*inconnaissance*, un savoir qui sera comme effacé immédiatement après par une autre série de négation (*no sai*, v. 37 ; *no aus dire*, v. 39) et par la séparation (*per aitan vau*, v. 42) ?

Le *ieu sai* du poète est d'abord le signe de la certitude, non pas celui d'une confusion affective. Ce savoir se poursuit dans la même direction que le mouvement antérieur de dessaisissement radical de toute positivité ; car la pensée même, tout comme les choses du monde et le moi du poète, s'est effacée. Comment le poète pourrait-il alors se souvenir de quoi que ce soit ? Ce qu'il peut dire encore s'arrête devant l'évidence de la supériorité ; d'où l'obscurité et la dépréciation de sa parole. Son savoir est analogue à la « connaissance non-connaissance » d'Eckhart, un savoir libre de tout pouvoir d'idéation et d'expression ; au-delà de lui, il n'y a plus que l'effacement dernier, le silence absolu (59). Le poète est arrivé au terme de son expérience, vide de pensées et de discours, de toutes connaissances humaines et divines. Ce savoir dans le non savoir est le fruit d'une expérience apophatique : le séjour du poète, comme celui de cette noble femme, n'est ni en haut, ni en bas, ni présence, ni absence. Le cheval dont on parle au début du poème a mené le poète dans une *rêderie*, dans un lieu plus lointain que tout ce qui existe, vers le vide, le rien, le *pur néant*, vers ce que le philosophe doit tenter « de penser comme l'Autre par rapport à tout ce qui vient en présence et à tout ce qui s'absente » (60).

8 Fait ai lo vers, no sai de cui ;
et trametrai lo a celui
que lo·m trametra per autrui
enves Peitau,
que·m tramezes del sieu estui
la contraclau.

58. Reto R. BEZZOLA, *op. cit.*, p. 298.

59. « On sait, dit Olivier Lacombe, que le mot *absolu* comporte, du point de vue étymologique, deux significations qui s'enchevêtrent tout au long de son histoire : *absolvere*, c'est-à-dire, d'une part, le délivrer de ses imperfections, de ses marques ; c'est aussi couper les relations, couper les liens qui mettent quelqu'un ou quelque chose dans la dépendance de facteurs étrangers et parasitaires. Tout se passe comme si la mystique négative voyait dans une utilisation impitoyable du second sens le moyen nécessaire à la réalisation du premier. Cet absolu est objet d'*expérience*, non de pensée conceptuelle, du moins au terme du chemin parcouru. » Cf. Louis GARDET, *Etudes de philosophie et de mystique comparée*, Paris, 1972, p. 187.

60. Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*, trad. fr., Paris, 1976, p 104.

J'ai fait ce poème, je ne sais sur qui ; et je l'enverrai à celui qui l'enverra, par un autre, vers le Poitou, afin qu'il m'envoie de son étui la contre-clef.

La dernière strophe est sans doute une *tornada*, dont la longueur était, rappelons-le, très variable ; le poète y déclare envoyer son poème, par des intermédiaires, à un destinataire inconnu. Ce qui fait difficulté, c'est surtout l'indication contenue dans les deux derniers vers : « que ce destinataire m'envoie, dit le poète, la contreclef de son étui » (61). Que signifient au juste les mots *estui* et *contraclau ?* Erich Köhler avance l'hypothèse que le poète pensait probablement à un coffre ou à un écrin qu'on ne pouvait ouvrir qu'avec deux clefs ; une clef serait entre ses mains, l'autre serait entre les mains de sa Dame (62). Il rappelle à cette occasion l'interprétation de Mario Casella : la chanson envoyée à cette Dame traduirait la passion du poète et le vide de son âme ; « sa dame pourra en déterminer le contenu ; c'est-à-dire qu'elle donnera une réalité effective à l'objet intentionnel qui, en relation à elle, existe déjà dans l'âme du poète » (63). Nicolo Pasero donne une traduction en italien de ces deux vers qui est déjà une interprétation : « perché mi invii la "controchiave" per aprire il suo tesoro » (64) (pour qu'il m'envoie la « contreclé » pour ouvrir son trésor). Nous retournons ainsi à des lectures de type psychologique — le « chaos psychique », la vague aspiration du cœur vers un amour courtois — ou anecdotique — un certain écrin ou un trésor en possession de la Dame.

Remarquons que cette *tornada* renvoie d'abord à l'intention initiale du poète : le vers a été fait et il ne traite ni de quelque chose (ren, v. 4) ni de quelqu'un (*de cui*, v. 43). Ainsi, on rencontre le même verbe introducteur (*far*), dont la fonction est de signaler explicitement la prise de parole du poète après le récit de son expérience (65). Le poète retrouve son moi et ses facultés provisoirement suspendus : il a « trouvé » un poème qu'il transmettrait par des messagers vers le Poitou. Il demande seulement à son correspondant la contre-clef d'un étui. Suivant la représentation courante, un étui est un contenant où l'on enferme quelque objet fragile et précieux — une arme, un violon, des jumelles ou, pourquoi pas, un poème. L'accès à cet objet est possible grâce à une clef ; le poème est ainsi mis à part, celé. Le poète recevra une seconde clef, qui lui servira un jour de signe de reconnaissance auprès du gardien du poème. La contre-clef est, dans le sens premier du mot, un symbole ; l'expérience du *pur néant* se clôt, à son terme, sous la loi du secret.

61. « Schwer zu deuten sind die beiden abschliessenden Verse », cf. Erich KÖHLER, *op. cit.*, p. 362.
62. *Idem, ibid.*, p. 363.
63. Mario CASELLA, *op. cit.*, p. 22.
64. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, p. 95.
65. Sur la succession récit-discours dans les textes médiévaux, v. Bernard CERQUIGLINI, *La parole médiévale*, Paris, 1981, p. 22-26.

Une autre interprétation s'oppose, cependant, à toute hypothèse de prendre au sérieux les dires du poète : le poème ne pourrait être en aucune façon le reflet de l'amour courtois, de la philosophie de Chartres ou d'un « mysticisme mondain » ; il est encore moins un poème symbolique pour la bonne raison qu'il serait, comme tout l'œuvre de Guillaume IX, une parodie des conventions courtoises :

« La chanson de Guillaume... n'est rien de tout cela. C'est une parodie, qui de plus nous donne par inférence une idée étonnamment claire de la cible qu'elle vise. « Farai un vers de dreyt nien », dans son ensemble, présuppose une tradition de poèmes d'amour écrits pour une Dame imaginaire, une Dame qui n'exista ou n'existera jamais, « qu'el mon non aia sa par ». Ce poème implique une tradition de descriptions outrées et inouïes des émotions amoureuses, une poétique d'amants flottant entre l'espoir et la crainte, entre la veille et le sommeil, entre la joie et la douleur. Ce n'est que comme une parodie de telles conventions que cette chanson prend son sens » (66).

Cette conception présente un inconvénient majeur : celui de supposer l'existence d'une érotique courtoise qui ne se constitue en réalité que vers 1150, c'est-à-dire, pratiquement, un quart de siècle après la disparition de Guillaume d'Aquitaine. Or, il n'existe aucune trace de *fin'amor* pour une dame inaccessible et que le poète n'aurait jamais vue dans la littérature du début du XII[e] siècle. Ce que dit Philippe Ménard de l'esprit supposé de parodie des textes courtois dans le discours romanesque (67) est valable également pour la poésie lyrique : en définitive, on ne peut parodier que ce qui a déjà « ses rites, sa liturgie, ses coutumes consacrées par l'usage ». En ce début du XII[e] siècle, la tradition courtoise n'est pas encore fixée ; tout ce que nous pouvons dire sur les poèmes des contemporains de Guillaume IX, tel un Eble de Ventadour, ne sont que des conjectures, en absence des textes.

Le refus de la question sur le sens du *vers de dreit nien* est en lui-même significatif : « parler sur le néant, non seulement cela répugne totalement à la pensée, mais aussi c'est saper toute civilisation et toute foi » (68). Même dans le cas où l'on suppose l'influence possible de la théologie négative d'un Jean Scot Erigène, le critique s'efforcera de démontrer que « ce "néant" se révèle tout de même être un "quelque chose" », qu'il est un néant relatif à cause de la nouveauté de l'expérience, provisoirement incompréhensible (69). Le non savoir

66. Peter DRONKE, *op. cit.*, p. 328. Au contraire, selon L.T. TOPSFIELS, le *vers de dreit nien* « *is not a parody or a jest,* but a love lyric in genre *entirely different from his poetry of burlesque inspiration* », op. cit., p. 296.

67. Philippe MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Genève, 1969, p. 513-21.

68. Martin HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, trad. fr., Paris, 1967, p. 35.

69. « Dieses "Nichts" als ein Etwas erweist... », Erich KÖHLER, *op. cit.*, p. 355.

du poète est tout aussi fâcheux, parce qu'il pourrait susciter des sous-entendus « mystiques » — mot particulièrement compromettant de nos jours pour le poète aussi bien que pour le critique. C'est pourquoi ce non savoir ne serait pas, lui non plus, un vrai non savoir, mais seulement un « demi-savoir » et même un « non savoir simulé » (70). Faut-il encore rappeler, avec Heidegger, que ce refus n'a rien d'exceptionnel, mais qu'il dérive de la situation essentielle de l'homme contemporain ?

Il y a peut-être dans cette poésie du non sens et de l'absurde, de la *folie*, aurait dit le poète ; cependant, cette impression disparaît dès que nous rapportons chaque élément d'une *cobla* à la totalité du poème. Nous pouvons aussi considérer le *vers de dreit nien* comme un *devinalh*, une devinette, dans la mesure où il voile ce dont il parle en l'étalant en pleine lumière : car il n'y a pas de chose mieux cachée que celle qui crève les yeux. Ce qu'affirme le poète est le fait tout simple d'avoir trouvé un poème sur l'absolument rien, sur le pur néant ; il est paradoxal que l'évidence de ces propos nous ait éloignés à ce point du contenu de la poésie, sur les sentiers tortueux de la psychologie supposée de l'auteur ou de la dialectique scolastique. Le *vers de dreit nien* est un poème véritablement enivrant, qui nous appelle à le comprendre dans son intention de vérité et non pas comme expression d'une subjectivité, autrement dit comme bavardage. De ce point de vue, et de bien d'autres encore, ce poème n'est absolument pas moderne, comme il n'est ni absurde, ni banal ; au contraire, il s'impose à nous dans sa vérité essentielle ou, plutôt, dans sa *nudité* et dans sa « vision sans images », grâce à cette référence ontologique au « pur néant ». A ce niveau du questionnement, le *vers de dreit nien* est une voie d'accès à ce dont il parle, parce que consubstantiel au vécu, et non simplement un « texte » pour l'historien de la littérature. Le poème ne parle pas de l'état d'âme du poète, ni de l'histoire anecdotique du comte de Poitiers, ni des jeux stériles du langage en délire : il manifeste un mystère. La tâche du critique est, plutôt que de faire rendre au texte n'importe quel son, de créer un « état de résonance » pour la question primordiale que pose le poète. A l'aube de la littérature européenne, Guillaume IX engage la parole poétique loin des confessions du moi, de l'amour et des autres choses, loin de tout ce qui est disponible à tous et à chacun ; dans ce lieu écarté où le mène son cheval, le poète se tient en *dorveille* dans l'horizon du pur néant. Mais peut-être l'oubli de la question est-il plus significatif encore du destin spirituel de l'Occident que le « noble voyage » du prince d'Aquitaine.

70. « It exemplifies a special kind of knowing and involves a *feigned* not-knowing », Lynne Lawner, *op. cit.*, p. 155.

Claude CAZALÉ

LE « REGGIMENTO E COSTUME DI DONNA » DE FRANCESCO DA BARBERINO

Un miroir truqué

Ce traité d'éducation féminine expressément adressé à des lectrices au début du XIV[e] (1318-1320) par un représentant actif des instances communales de Florence intéresse tout autant l'historien que le littéraire : « cas » littéraire, en raison de sa faible diffusion, il pose également à l'historien le problème du rapport qui s'instaure entre documentation-témoignage et propos pédagogique. Le titre laisse apparaître d'emblée la double orientation de l'entreprise :

— descriptive par l'enquête menée sur les mœurs féminines (*costume*),

— formatrice dans la formulation d'un certain nombre de règles de comportement (*reggimento*).

Dès lors nous sommes en droit de nous demander si ce « miroir » proposé aux femmes, selon le modèle des Miroirs et Enseignements, entre véritablement en polémique avec la littérature de matière féminine — généralement mysogine (Pères de l'Eglise, Moralités, Fabliaux, Joies du mariage...) — ou s'il invite ces « pauvres Florentines », évoquées par Christiane Klapisch-Zuber — sous couvert d'un enseignement valorisant — à se soumettre de bonne grâce à un joug de plus en plus pesant ? (1).

Francesco da Barberino, poète et moralisateur, né en 1264, contemporain de Dante, fils d'exilés florentins comme Pétrarque, disparaît dans cette grande peste de 1348, magistralement décrite par Boccace : cet événement qui marque une fracture dans l'histoire de la Florence médiévale emportait définitivement les espoirs de développement économique et de stabilité politique d'une société communale gérée par des

1. C. KLAPISCH-ZUBER, *Pauvres florentines* in « Le Monde », 24 octobre 1982. Voir aussi : *Famiglia e parentela nell'Italia medievale*, a cura di G. DUBY e J. LE GOFF, Bologna, Il Mulino, 1981.

Arts Majeurs, opposés tant au pouvoir personnel qu'à l'ascension d'autres catégories au gouvernement de la cité.

Francesco figurant, à partir de 1293, comme notaire diplômé à Bologne, après un cursus traditionnel associant le droit canon et le droit civil à l'*ars dictandi,* est le représentant typique de cette classe d'intellectuels florentins, dont Brunetto Latini est sans doute l'exemple le plus illustre : ces techniciens du discours à la culture encyclopédique, ces lettrés de formation juridique prêtent à la Commune leur concours actif au risque de subir les aléas de la Fortune politique.

Au service de l'évêché de Florence, dès son retour en Toscane (1297-1304), puis de Corso Donati, Francesco s'éloigne pendant plusieurs années de la région après l'échec politique de ce dernier (1308) : il commence alors une spécialisation *in utroque jure,* auprès du *Studium* de Padoue, interrompue par des missions diplomatiques — où il défend les intérêts florentins — qui le conduisent en particulier en Avignon et préparent son retour à Florence, muni du titre de *doctor* au cours du premier semestre 1314 : ce titre lui permettait d'exercer la profession de *judex* et d'enseigner les matières de sa *laurea.* Dès 1318 nous avons trace de son engagement au service de la Commune soit comme expert en matière juridique, soit comme membre des différents Conseils (1323-1344).

L'instabilité politique s'accroît à Florence entre des épisodes de pouvoir personnel, la poursuite de la lutte entre *Magnati* et *Popolani,* et, dans les rangs mêmes du *Popolo,* entre Arts Majeurs et Mineurs et, à l'intérieur de la classe dirigeante (*Popolo Grasso*), entre *Consorterie.*

De 1326 à 1348, Francesco assume à plusieurs reprises les fonctions juridictionnelles et administratives en tant que membre de l'*Arte dei Giudici e Notai,* Art Majeur auquel il appartient.

Nous pouvons garder de Francesco da Barberino, représentant du pouvoir communal à divers titres, le portrait que dresse dans son étude très minutieuse C. Guimbard : celle d'un « défenseur de l'intégrité et de la démocratie non plus dans ses privilèges certes, mais dans ses assises. Derrière l'*officialis jurisperitus,* Francesco da Barberino, se profile l'image d'un homme conscient, engagé et pondéré, non seulement *bonus et sufficiens,* qualification requise pour toute forme de participation à la vie publique, mais soucieux d'équilibre » (2).

Or, cette participation active à l'histoire des institutions politiques et des structures économiques de la Commune s'accompagne chez Francesco d'une production littéraire favorisée par les contacts pris à Bologne, puis à Florence dans les années où fleurissait le *Dolce Stil Nuovo.*

2. C. GUIMBARD, *Recherche sur la vie publique de Francesco da Barberino* in « La Revue des Etudes Italiennes », n° 12, juin-juillet 1982, p. 25.

Il s'essaye à des *Rime* portant encore l'empreinte de la poésie provençale, découverte peut-être lors de son séjour en Avignon ; il compose semble-t-il un recueil de nouvelles — *Fiore di virtù* — malencontreusement égaré ; mais ce sont les *Documenti d'Amore* (1309-1314) — accompagnés d'une traduction et d'un commentaire en latin à caractère encyclopédique le *Commentario* — et le *Reggimento* (1318-1320) qui lui assurent une renommée de poète dans ce genre allégorico-didactique tant pratiqué au XIII[e] siècle, au sein d'une culture soucieuse de fonder l'autorité et la dignité de son discours sur une tradition authentifiante.

La valeur de ce double engagement de Francesco da Barberino dans la vie politique et intellectuelle de Florence devait être reconnue par ce premier divulgateur de la *Divine Comédie* qu'est Boccace, défenseur de ces poètes florentins en langue vulgaire boudés par les premiers humanistes, tels Pétrarque déjà étranger aux valeurs communales et citadines.

« Je l'ai toujours tenu pour un excellent témoin et digne de foi et il est de ceux qui doivent être comptés au nombre des hommes illustres » (3).

En effet, le sens de la mesure et du compromis qui caractérise les actes politiques et juridiques comme les productions littéraires de Francesco, s'inspirant les uns et les autres d'un « concordisme » idéologique et culturel, témoigne d'un réalisme qui a sans doute manqué à Dante pour faire carrière politique dans sa « odiamata città » (4).

Francesco da Barberino ouvre son traité par une apostrophe directe et péremptoire dont le premier mot « Novellamente » annonce le caractère novateur.

En effet, le *Reggimento e costumi di Donna*, traité d'éducation destiné aux femmes, est appelé à combler une lacune. Si les *Documenti d'Amore* s'inscrivaient dans la double tradition de la littérature courtoise allégorique et didactique, d'André Le Chapelain à Jean de Meung et des traités d'éducation destinés aux princes, Francesco — ainsi nommé familièrement par la Dame présentée dans la fiction allégorique comme inspiratrice de l'entreprise — se voit investi de la mission de réparer ce manque en se faisant le docile et fidèle transcripteur d'un savoir révélé par des vertus doublement qualifiées pour leur sagesse et leur nature féminine.

« Fais en sorte de trouver quelqu'un à ta convenance qui écrive

3. G. BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilium*, Lib. XV :
« Sempre l'ho tenuto per ottimo testimonio e degno di fede e da essere annoverato tra tutti gli uomini illustri ».
4. Ville haïe-aimée : Florence.

seulement et nous toutes ensemble nous chargerons l'une d'entre nous de l'informer de telle sorte qu'il n'aura nul besoin de penser » (5).

Les mérites requis ne sont pas proprement littéraire :

« J'ai un fidèle serviteur, il a pour nom Francesco, il naquit dans une forêt qui se nomme Barberino ; il est mal dégrossi mais il est très fidèle, et peu de subtilité lui est requise puisque vous lui donnez toute information » (6).

Or, n'y a-t-il pas mystification à présenter comme un homme « mal dégrossi », d'origine campagnarde (la Valdelsa), mais « docile et fidèle », un auteur qui a déjà à son actif les *Documenti ?*

Le dessein particulier — compléter l'œuvre commencée — et le dessein général — consolider l'ordre socio-politique établi — semblent converger en effet dans le choix, comme matière d'enseignement et modèle de formation, d'une tradition culturelle éprouvée ; celle-ci apporte l'aval des *auctoritates* antiques et chrétiennes, ici en quelque sorte vulgarisées, adaptées à ce nouveau public, grâce à l'introduction de la prose concurremment aux vers (utilisés exclusivement et sous la forme régulière de quatrains de *settenari* et *endecassilani* alternés, rimes aBbc, cDde dans les *Documenti* destinés à des lecteurs plus avertis) (7).

Ce recours à la tradition littéraire, par le biais d'un large éventail de formes et de registres, ne vise-t-il pas à masquer un dessein plus général : à savoir l'élaboration, avant Leon Battista Alberti, d'un « Doctrinal » du citoyen idéal. Cette hypothèse s'appuie sur la découverte récente d'un manuscrit contenant l'ébauche d'une introduction commune à trois traités, conçus à l'origine comme un tryptique, comprenant à l'intérieur d'un même cadre les deux traités d'éducation — dont la complémentarité est rappelé à maintes reprises, d'ailleurs, dans le *Reggimento* — et le *Commentario.*

« Ecoute-moi qui suis l'Eloquence, et comprends ce que je tiens à te dire. Ton traité aura pour matière les mœurs concernant les femmes que je te présenterai de telle sorte que les hommes puissent en tirer profit ; mais c'est l'Industrie qui te donnera cette information. Je ne veux pas que ton discours soit obscur afin qu'il puisse s'adresser à toute femme ; tu ne parleras pas en vers pour éviter que la contrainte de la

5. *Reggimento e costumi di donna,* a cura di G.E. Sansone, Torino, Loescher-Chiantore, 1957, p. 2 :
« onde procura ch' alcuno che ti paia che solo scriva, e noi sì cometterenno tutte ad insieme ad alcuna di noi che 'nformi lui per sì fatta maniera che nulla briga arae di pensare ».

6. Ibidem :
« Io hoc un fedel servo
Francesco ha nome, nacque in una selva
c'ha nome Barberino ;
è molto grosso, ma molto ée fedele,
e a lui non bisogna sottigliezza
poi voi gli date vostra informazione ».

7. *Reggimento e costumi di donna,* edizione critica a cura di G.E. SANSONE, Torino, Loescher-Chiantore, 1957, Introduzione.

rime ne t'écarte de ton propos mais tu pourras parfois pour offrir quelque agrément à ton lecteur le parsemer de belles odelettes et tu fourniras aussi de belles nouvelles en guise d'exemple. Et tu ne parleras qu'en toscan vulgaire en y mêlant quelques termes d'autres langues vulgaires s'y mariant bien et provenant des pays que tu as le plus fréquentés, mais en choisissant les beaux et en laissant les autres » (8).

« La lisibilité » du message, sa portée persuasive, son adaptation aux cas considérés, aux catégories concernées semblent donc imposer à l'auteur une grande variété de modèles formels aptes à se conformer tour à tour aux diverses exigences du projet didactique.

Une recherche portant sur le *Reggimento* dont la diffusion restreinte ne paraît pas avoir encouragé la critique doit, à nos yeux, porter principalement sur la structure même du Traité dont le contenu documentaire ou le cadre allégorique ont été exploités de façon discontinue et sans qu'ait été mise en évidence une fonctionnalité intégrative.

L'auteur lui-même, à partir d'une comparaison avec les *Documenti* annonce une distinction, qui paraît opérante, entre les différents textes constitutifs de son traité :

« Ici on trouve un texte en langue vulgaire pour ceux qui ne peuvent aller au delà et autour de celui-ci, un texte littéraire pour celui qui est érudit et valeureux et autour de ces deux derniers il y a des gloses littéraires, où l'on présente toutes les comparaisons et références d'autres dits des sages et philosophes au sujet de la loi divine et de la loi humaine : des dits d'auteurs, orateurs, saints et non saints comme tu pourras en trouver si tu t'y intéresses ».

L'homogénéité et l'érudition des *Documenti* contraste avec le caractère pour ainsi dire abâtardi du *Reggimento* où se combinent trois types de textes que nous définirons dans un premier temps plutôt par leur contenu et leur forme que par leur public :

— le *texte porteur* où s'investit le discours de l'auteur-transcripteur, où s'engagent les débats allégoriques de casuistique morale, religieuse ou amoureuse, où se construit le roman allégorique avec ses amplifi-

8. Ibidem p. 6 :
« Odi me Eloquenza, e intendi quello che io dico. Lo tuo trattato sarà di costumi pertinenti alle donne, li quali ti porgerò per tale maniera che gli uomini porranno frutto trarne ; ma questa informazione ti darà la'Ndustria. Non vò che sia lo tuo parlare oscuro, acciò che non ti parta per forza di rima, dal proprio intendimento, ma ben porrai tal fiata, per dare alcun diletto a chi ti leggerà, di belle gobbolette seminare, e anco poi di belle novellette indurrai ad exemplo. E parlerai sol nel volgar toscano, e porrai mescidare alcuni volgari, consonanti con esso, di quei paesi dov'hai più usato, pigliando i belli e non belli lasciando ».

9. *Reggimento*, ed. cit., IV, p. 43.
« Ivi è un testo volgar per la gente ch'a più non è intendente, e intorno a quello, un testo letterale per chi più sa e vale ; e poi intorno ancor di questie due, sono chiose letterali, dove s'aducon tutte somiglianze e concordanze di molti altri detti di savi e di filosofi della devina legge e dell'umana : d'autori e dicitori, santi e non santi, detti come porrai se tu'l vedi, trovare ».

cations narratives. C'est le texte savant que, dans sa vêture littéraire, Francesco semble réserver à une élite ;

— le *texte doctrinal :* c'est la matière même de l'enseignement dont le locuteur est généralement Francesco bien que la fiction par moment, s'interpose : il s'agit d'un ensemble de préceptes s'inspirant principalement de l'enseignement des anciens tant en matière de bonnes manières que d'hygiène ou de santé (Hippocrate, Galien). Les observations directes ou les témoignages recueillis de vive-voix sont rares sauf pour certains sujets dont le caractère pratique (grossesse, nourrices, habillement...) appelle un traitement plus documentaire que moralisant ;

— le *texte illustratif :* comprenant maximes, exemples, nouvelles, anecdotes, dont le répertoire s'étend de l'antiquité à l'époque contemporaine de l'auteur avec large prépondérance pour les nouvelles appartenant à la littérature courtoise.

Or ces 3 textes-types sont investis d'une fonctionnalité différente. Le *texte porteur* a de toute évidence une fonctionnalité intégrative : outre qu'il a en charge préambules et conclusions, débats expositifs ou argumentatifs, il s'organise en un roman allégorique dans lequel viennent s'insérer les développements doctrinaux, qu'il motive et finalise. Son progrès est lié au bon développement de la matière, condition nécessaire et suffisante de son achèvement.

Le texte illustratif, engendré par les deux autres, remplit une fonction probatoire, puisqu'il accrédite la doctrine enseignée par la production de témoignages autorisés.

Le texte porteur, à la fois discours et histoire se construit selon le modèle dantesque autour de l' « io narrante » à la fois auteur et acteur, biographe et commentateur.

Dans chaque chapitre ces textes sont disposés de façon à peu près régulière.

1. Préambule et exposition de l'auteur (texte porteur) décrivant l'illustration iconographique qui devait orner chaque partie dans le manuscrit original (lacune sur la copie).

2. Débat expositif entre vertu (représentée iconographiquement sur le manuscrit original) et destinataire du chapitre (texte porteur).

3. Doctrinal : ensemble des préceptes, matière documentaire (texte doctrinal).

4. Preuves : nouvelles, exemple, anecdote, maximes, proverbes (texte illustratif).

2 bis. Débat argumentatif (texte porteur).

5. Conclusion de l'auteur (texte porteur) et transition annonçant le chapitre suivant.

Le roman allégorique sous-tend cette disposition et affleure en cer-

tains points selon une stratégie que nous aurons à définir. Enfin certains chapitres présentent des lacunes :

— Le septième chapitre ne présente pas de débat introductif : aucune vertu ne patronne un enseignement sans doute discutable, puisque le remariage des veuves était déconsidéré.

Une figure féminine devait tout de même être représentée aux côtés de la destinataire : c'est celle d'une femme de chambre *Facome Tipiace* qui a été choisie !

— Les chapitres 11 à 15 (respectivement adressés aux dames de compagnie, servantes, nourrices, esclaves, femmes exerçant de petits métiers) ne présentent ni débat allégorique, ni illustration narrative.

Le chapitre 17 (proposant, outre le préambule, une consolation aux affligées au nom de Pitié, à partir d'un ensemble de maximes des Pères de l'Eglise et de Sénèque) et les chapitres 18 et 19 (réduits à des débats sur l'amour et la courtoisie, la dignité de la femme) sont également incomplets.

Le *Proemio* et le chapitre 20 assurent la mise en place et la conclusion de la fiction allégorique et ne laissent place qu'au texte porteur (à l'exception d'une invitation à l'oraison enrichie de maximes des Pères dans le dernier chapitre).

Les éléments énumérés peuvent être mis en correspondance avec les parties des discours telles qu'elles sont définies par les *Artes sermoniciales :*

Exordium : Proemio	préambule
Narratio	exposition
Persuasio	préceptes
(probatio)	exempla, nouvelle
partitio	
confirmatio	débat argumentatif
conputatio	
conclusio : ch. XX	conclusion

Les transitions entre les différentes parties ne sont pas toujours assurées par les oppositions formelles disponibles : prose et vers libres, ou vers rimés.

Ainsi remarque-t-on que les préambules, en prose dans les premiers chapitres (du *Proemio* au chapitre V compris), se distinguent nettement des débats expositifs (explicitant le symbolisme de l'image initiale) constituée d'un bref dialogue de quelques vers rimés.

Par la suite (chapitre VI à X et chapitre XVI) la distinction se fait moins nettement, préambule et débat étant également composés en vers libres. Enfin dans les trois derniers chapitres le choix initial s'inverse : à un préambule en vers libres fait suite un débat ou un développement en prose. L'alternance vers, prose n'est pas régulière : la proportion de vers va nettement croissant, bien que les sentences en

vers rimés (distiques sur le modèle antique) disparaissent après le chapitre V pour laisser la place à des préceptes moins formalisés sur le plan stylistique et généralement confiés à des périodes plus ou moins longues (3 à 10 vers).

En fait, les cinq premiers chapitres apparaissent nettement comme les plus rigoureusement structurés : le cinquième — consacré au mariage — portant à l'extrême limite de son développement le modèle mis au point dans les chapitres précédents et inégalement reproduit dans les chapitres suivants.

Francesco da Barberino annonce dans le Proemio vingt parties ou chapitres.

On peut les regrouper ainsi :

1) Les 7 premiers chapitres forment un ensemble obéissant à un double critère de classement : âge et condition sociale. Il s'agit d'un véritable *traité du mariage* (avant, pendant, après) ou pour chaque tranche d'âge on adapte les préceptes aux obligations des conditions sociales considérées :

— avant : *L'enfance* (I) 13 pages :
- de l'âge de raison (éveil de la conscience morale, distinction du bien et du mal) à 12 ans ;

— pendant : *l'adolescence* (II) 14 p. :
- à partir de 12 ans âge propice au mariage ;
- dépassé cet âge (III) 6 p. au delà de 12 ans;
- le mariage tardif (IV) 14 p. ;
- le mariage (V) 59 p. :
  • de l'échange des consentements (« dì dell'anello »),
  • aux noces,
  • aux quinze premiers jours,
  • aux devoirs et obligations qu'impose le nouvel état à l'époux, à la mère, jusqu'à la vieillesse (en 54 préceptes);

— après : - le veuvage (VI), selon les âges et les conditions sociales et économiques (la succession) 25 p. ;
- *le remariage éventuel* (VII) 5 p.

2) Un deuxième ensemble : 3 chapitres consacrés au *célibat* volontaire :

— la prise d'habit dans la maison familiale, selon l'âge (VIII) 9 p. ;
— l'entrée en religion dans un monastère, selon la condition, de l'abbesse à la converse (IX) 16 p. ;
— la vie érémitique (X) 16 p.

3) Un troisième ensemble : 5 chapitres consacrés aux *femmes prêtant service* selon leur condition :

— la dame de compagnie ou gouvernante (XI) 3 p. ;
— la servante, au service d'une Dame ou d'un Seigneur (XII) 2 p. ;
— la nourrice (XIII) 15 p. : du choix de la nourrice à ses attributions, aux préceptes d'hygiène et de santé concernant la petite enfance ;

— l'esclave (XIV) 3 p., conditions de servage et d'affranchissement ;
— les femmes de moyenne et basse condition, exerçant un petit métier (XV) 4 p.

4) Un quatrième ensemble : 1 chapitre abordant des *questions générales* intéressant toutes les femmes :
— préceptes moraux (54) et conseils pratiques dédiés aux femmes mariées (XVI) 44 p. :
- de la procréation à la grossesse, à l'accouchement, à la toilette (ornements, soins des cheveux, maquillage, recettes, filtres) aux aventures amoureuses.

5) Un cinquième ensemble : 3 chapitres de *théorie amoureuse :*
- consolation des affligées (XVII) 2 p. ;
- questions (12) sur l'*amour*, la *noblesse* et la *courtoisie* avec leurs réponses (XVIII) 3 p. ;
- débat sur la dignité de la femme (XIX) et motets, 3 p.

Conclusion : débat allégorique, présentation de toutes les vertus et louange de la Dame (XX) (14).

D'emblée le caractère hétérogène des ensembles et des chapitres eux-mêmes s'impose comme une donnée typique du traité : il tient à la longueur des parties extrêmement variable, au nombre et à la diversité des sujets abordés, à la proportion respective des vers et de la prose, à la fréquence relative des sentences, proverbes, exemples et débats.

Si l'on prend en compte le nombre de pages, on voit trois parties se détacher nettement par leur volume :
— la Vᵉ : le mariage (59 p.) ;
— la XVIᵉ : les préceptes moraux et conseils pratiques aux femmes mariées (44 p.) ;
— la VIᵉ : le veuvage (25 p.) ;

Viennent ensuite des parties liées par leur sujet à ces 3 phases apparemment considérées comme capitales :
— la XIIIᵉ : la petite enfance confiée aux nourrices (15 p.) ;
— la Iʳᵉ : l'enfance (13 p.) ;
— la IIᵉ : l'adolescence (14 p.) ;
— la IVᵉ : le mariage tardif (14 p.) ;
— la IXᵉ : l'entrée en religion (16 p.).

Les autres parties ont moins de dix pages et comportent pour la plupart entre 2 et 6 pages.

Cette rapide évaluation révèle l'enjeu du traité, préparer les filles au seul événement capital et déterminant dans leur vie, le mariage en vue duquel et à partir duquel se définit leur rôle dans la société.

Nous pouvons observer une divergence d'ordre idéologique entre d'une part la hiérarchie impliquée par l'importance relative des parties de ce traité et la hiérarchie des valeurs établie à partir des degrés de perfection dans la dignité spirituelle telle qu'elle est proposée aux destinataires des *Sermones ad status* où les religieuses, les vierges et les

veuves ont préséance sur les femmes mariées.

Il suffit à cet égard de relever la désapprobation non dissimulée de l'auteur pour celle qui se consacre à la vie érémitique.

Quant aux conditions sociales (ordre et regroupements) Francesco ne maintient pas jusqu'au bout ni dans tous les chapitres la distinction par *grado :* sans doute, pour avoir remarqué qu'elle n'était pas toujours pertinente ni opportune. Il s'en dispense souvent en assurant qu'il faut au niveau inférieur réduire les contraintes ou le train de vie.

C'est essentiellement dans les premiers chapitres consacrés plus particulièrement à l'éducation des jeunes filles que la distinction est soigneusement respectée :

— Si la naissance est en effet déterminante dans le choix du mariage par les familles, toutefois elle n'apparaît pas suffisante à compenser un manque d'éducation : elle peut être mise en balance et même concurrencée par une vertu exceptionnelle, comme tendent à le démontrer les deux exemples choisis dans l'illustration narrative de la première partie.

Les différentes conditions examinées par Francesco sont, dans l'ordre, celles de :

1° la fille d'*empereur* ou de *roi* (*couronné*) *;*

2° la fille de *marquis,* de *duc, comte* ou *baron ;*

3° la fille de chevalier, juge, médecin éminent ou autre gentilhomme, ayant un honneur à faire valoir ;

4° fille de marchand ou d'homme d'origine et condition moyennes, mais riche ;

5° fille d'un homme de condition inférieure, paysan ou assimilé.

Il donne ces distinctions comme *acquises,* et le regroupement dans la troisième catégorie de *magnati* et *non magnati* est intéressante.

On peut remarquer que le classement établi par Francesco da Barberino au début du *Trecento* donc après les *Ordinamenti di Giustizia* de 1293, ne tient pas compte des mesures *antimagnatizie* qui tentent d'exclure définitivement la noblesse urbaine des affaires publiques et de la vie civique (10).

C'est dire qu'en examinant les cas des filles d'empereur, roi, marquis, duc, comte et baron, Francesco prétend s'adresser à un public plus vaste que le seul public florentin. Nous pouvons en inférer également qu'en amont il s'appuie sur une tradition culturelle et des sources documentaires qui renvoient à des périodes antérieures et à une aire géographique plus large que celles que son expérience personnelle pouvait lui permettre d'explorer. Ceci se trouve confirmé par l'origine généralement livresque des exemples (peu nombreux sont ceux tirés de la vie florentine ou du passé récent).

10. Y. RENOUARD, *Histoire de Florence,* Que sais-je ?, n° 11-16, P.U.F., 1964.

Enfin l'auteur confronte les différentes conditions en conservant l'ordre hiérarchique : ce qui l'amène généralement à développer plus largement la première catégorie proposée comme modèle.

Le haut lignage exige, dans son système de valeurs, la plus grande perfection morale, la formation d'esprit la plus élevée et les manières les plus raffinées : les obligations et les contraintes sont d'autant plus nombreuses que l'on est plus en vue et que l'on a un honneur plus grand à défendre.

Déjà les filles de marquis, duc, comte ou baron peuvent appliquer ces préceptes avec moins de rigueur :

— en retarder l'application ;

— en modérer les contraintes.

« Car il serait blâmable de dépasser sa condition » : Francesco est très soucieux que chacun reste à sa place et respecte rigoureusement les prérogatives mais aussi les devoirs imposés à son rang. Il ne s'agit pas de paraître plus que ce que l'on est (11).

Il note cependant avec un réalisme tout florentin que les revers de fortune peuvent assimiler celui qui en est frappé à la condition de la catégorie inférieure.

L'auteur fait ici une distinction très intéressante :

— sur le plan moral, ou spirituel. Il ne pose pas de limites au désir de perfection quelle que soit la catégorie sociale ;

— sur le plan des bonnes manières, de l'éducation dans sa dimension sociale il considère que celles-ci doivent être conformes à la condition de chacune, c'est-à-dire à la place qu'elle aura à tenir dans la société : il invoque la discrétion comme la qualité de jugement nécessaire à cette évaluation.

En abordant la catégorie des « roturiers » il dénonce précisément la « démesure » qui pousse ces marchands ou artisans sans « naissance » (*nazione*) à prétendre égaler les nobles dans leur manière de vivre :

« Comme sans naissance noble, il y a beaucoup d'artisans du peuple et beaucoup d'autres encore et même riches qui veulent mener une vie et adopter des manières de noble ».

Cette diatribe contre la « gente nuova dei subiti guadagni », les nouveaux enrichis, est un hommage à Dante.

Ces premières constatations nous amènent à soulever le problème de la cohérence idéologique du traité.

La hiérarchie de valeurs, impliquée dans la matière pédagogique, ne paraît plus être celle du haut moyen âge — peu favorable au mariage — et, si Francesco da Barberino cite saint Jérôme ou saint Augustin, il se garde de dégager le sens profond de la spiritualité à laquelle ils

11. Ibidem, p. 16 :« Che saria da blasmar l'altegiar.»
12. Ibidem, p. 19 :
« Come, fuor gentilezza di nazione, molti sono popolari artefici e altri assai, e anco ricchi che vogliono menare como gentili lor modi e lor vita ».

invitent les chrétiens soucieux de perfection. L'image idéale de la femme n'est certes plus celle d'une Héloïse convaincant Abélard de la déchéance inévitablement attachée au lien matrimonial.

Or une telle apologie du mariage, que l'on pourrait interpréter comme une promotion du rôle social de la femme, n'entre-t-elle pas en contradiction avec les valeurs célébrées au niveau de la fiction allégorique qui paraît inviter à un itinéraire dont l'aboutissement est plutôtô la conquête des seuls biens spirituels ?

D'autre part, en quoi cette « morale bourgeoise » du mariage — qui privilégie la sauvegarde des apparences en cas d'infidélité du mari (exclusivement) et ne répugne pas d'ailleurs à conseiller filtre d'amour et recettes « de bonnes femmes » pour retenir les maris volages — est-elle compatible avec une casuistique courtoise — pourtant invoquée à maintes reprises — si peu soucieuses des amours légitimes ?

Nous avons indiqué que le texte porteur constituait le récit d'une quête : parallèlement à l'initiation proposée à la femme dans son rôle de fille, d'épouse, de mère, une initiation — dont les étapes suivent le développement du programme pédagogique — est proposée au poète par sa Dame. En effet, la matière, dans son ensemble, s'organise selon deux axes : le déroulement de la fiction allégorique constitue les étapes d'une quête (mandement, épreuves de qualification, tâche à accomplir, reconnaissance, révélation du sens de la quête, récompense) et structure le traité selon un enchaînement chronologique où prennent place les 20 chapitres, dans un système paradigmatique (basé sur un double classement, par âge et par rang social, inégalement respecté).

La cohérence de l'œuvre, l'intégration des deux systèmes, leur importance relative, les raisons d'un tel choix, sont autant de problèmes à résoudre que nous ne ferons qu'ébaucher dans cette brève étude. Or nous observons que les différents épisodes du roman allégorique s'intègrent parfaitement dans une grille qui met en évidence le rattachement de ce récit sous son habillage savant aux structures élémentaires du conte merveilleux traditionnel. Le transfert de l'exploit héroïque dans le domaine littéraire témoigne précisément d'une tentative de hausser la matière traditionnelle d'origines diverses au niveau de la culture savante.

La même analyse pourrait être faite pour les différentes nouvelles, exempla, anecdotes. L'enchaînement narratif semble caractériser la *quête* comme récit d'initiation dont les étapes très progressives proposent une série de mises à l'épreuve. Les motifs correspondants s'insèrent dans une typologie symbolique traditionnelle : les rites de passage imposés au poète-héros associent la transgression de l'interdit (château) au franchissement des obstacles naturels et magiques (montagne, forêt, animaux fabuleux...), au contact périlleux avec les quatre éléments et notamment le feu et l'eau purificateurs et transformateurs : l'initiation, métamorphosant l'homme intérieur, permet cette accession

à la connaissance révélée, telle qu'elle est annoncée dès l'étape de pré-qualification du héros, puis progressivement dévoilée en trois temps (première, deuxième, troisième étape de qualification) jusqu'à la validation de l'initiation, par la cérémonie de l'eau (symbole évangélique de la vie éternelle) qui rappelle le baptême et l'entrée dans la vie spirituelle.

Dans cette dernière étape de l'initiation les caractères symboliques de la représentation, si l'on se reporte au détail du texte, sont particulièrement accentuées : la Donna Gentile trône dans une Jérusalem céleste où l'on accède après le franchissement d'un fleuve gardé par un passeur. L'épisode suivant propose selon un enchaînement logique à la fois narratif et symbolique, l'accomplissement de la mission : ainsi, seule l'initiation pouvait permettre au poète-héros d'achever l'œuvre entreprise sans autre aide que celle de la Grâce (conférée par le baptême) mais aussi — contrepartie inévitable dans toute ascèse mystique — dans le renoncement à la possession ou à l'appropriation : en effet, le motif de l'affrontement, conservé ici pour respecter le caractère dramatique de l'épisode, représente la privation de la *Donna Gentile*, montée au ciel...

La tâche étant accomplie — achèvement de l'ouvrage — le poète-héros peut recevoir son authentification en guise de récompense :
— la révélation finale avec la procession de toutes les vertus annonçant le triomphe de la *Donna Gentile ;*
— l'hommage du poète à son inspiratrice ;
— la confirmation par le don d'un *guiderdone*, source inépuisable de toute sagesse, décrit dans une langue nettement ésotérique;
viennent clore l'entreprise ouverte dans le *Proemio.*

Or la confrontation avec le modèle pédagogique fait apparaître une lacune étonnante : le mariage. En effet cette conclusion, de rigueur, véritable aboutissement et couronnement de toute l'entreprise, tant dans le conte merveilleux que dans le roman courtois est ici éliminée en faveur d'une célébration de noces mystiques. Choix d'autant plus singulier qu'il s'oppose à l'orientation du projet éducatif, tel qu'il a été mis en œuvre dans le texte doctrinal du traité.

Que la *Donna Gentile* soit la sagesse Divine ou une réplique de Béatrice, il est certain que Barberino a voulu dans le sillage de Dante proposer dans le texte allégorique un itinéraire spirituel et littéraire fondé sur la tradition de la mystique chrétienne.

Nous pouvons nous interroger sur cette contradiction et sur l'opportunité d'introduire un tel programme ostensiblement réservé à une élite dans un traité qui se veut offert à tous et, qui plus est, à un public féminin dont on nous a dit d'emblée qu'il était moins apte à la lecture des textes littéraires codifiés (Proemio).

Y a-t-il contradiction ou double niveau de lecture ? — Nous rappelons cette présentation de la *Donna Gentile :*

« Mais parce que je crains d'être reconnue comme
je te l'ai déjà dit
Tu me verras bientôt apparaître
Sous une forme telle que toi tu me reconnaîtras
mais personne d'autre ne me reconnaîtra » (13).

Or cette virginité proclamée, cette révélation de la sagesse divine réservée à un petit nombre :

« L'abondance (de la matière) réserve-la pour toi
et illustre-là seulement au petit nombre
qui te semblera pouvoir en profiter,
Car ce livre sera de telle nature
qu'à tous ceux et celles qui le liront
si ils sont amis du bien, il leur plaira
et si ils sont le contraire, tu verras
que l'œuvre ne leur plaira pas
car ils ne sont même pas dignes de la voir »

ne correspondent pas à l'orientation des préceptes d'éducation proposés aux jeunes filles en âge de se marier (14).

Est-ce à dire qu'il y ait un double langage, une double clé de lecture ? Nous allons pour tenter de résoudre ce problème replacer tout d'abord les épisodes du roman allégorique dans l'ensemble du traité.

Nous ne constatons pas une correspondance automatique entre les chapitres-clé de l'éducation de la femme, tels que nous les avons définis d'après le contenu et l'importance en nombre de pages, et les étapes charnières de cette quête.

Si nous pouvons établir un parallélisme

13. Ibidem, II, p. 16 :
« Ma perch'io temo 'esser conosciuta
com'io t'ho detto innanzi,
tu mi vedrai tostamente apparire,
in forma tal che tu mi conoscerai,
ma non sarà chi me conosca intorno »
ou encore :
« ...ver è che chi mi vuole e chi mi chiama convien che faccia se capace e netto, ne fu mai uom terreno che m'avesse / compitamente, tant'è mia l'altezza, / *Vergine* sono e meco sta chi vuole / non è chi possa macular mia mente / ancor del corpo son di tal natura / che molta gente ne leva d'attorno / e io intera tuttor mi conservo... »

14. Ibidem XX, p. 268 :
« La copia fa che tu per te riservi
e danne essemplo a quella poca gente
che troverai che dilettano in essa,
che questo libro arà cotal natura,
ch'a tutti quelli e quelle che 'l leggeranno
se son amici di ben, piacerà,
e se 'l contradio saranno, vedrai
l'overa a lor non piacere
ché non son degni di sol veder quella. »

— entre *pré-qualification* du poète et *qualification* de la jeune fille (qui dans le chapitre II atteint l'âge propice au mariage, et doit réunir les qualités propres au choix dont elle va faire l'objet),
— ou bien entre les *épreuves imposées au poète en quête de sa dame* et la *recherche de l'Espérance*
de la Constance que doivent fréquenter assidument :
de la Religion
— la jeune fille dont le mariage tarde à venir
— la veuve
— la moniale.

Par contre, nous constatons le contraste entre le doctrinal du mariage proprement dit (chap. V) et le roman allégorique : dans ce dernier, le renoncement et l'ascèse du poète coïncident avec l'affirmation de l'épouse dont le chapitre XVI expose largement tous les devoirs (maternité, éducation des enfants, beauté, etc.).

Dans ce chapitre, où le poète-transcripteur par sa création poétique et où la femme par la procréation accomplissent la mission qu'ils s'étaient engagés à mener à bien, apparaît clairement le parallélisme et la divergence des deux itinéraires. De même que la femme est instruite et préparée à son rôle de reproductrice — ne transmet-elle pas la semence qu'elle se doit de protéger et de faire croître de son mieux — de même le poète est instruit pour transmettre un savoir semence de sagesse, permettant de croître dans la perfection. Si la *Donna Gentile* est bien cette créature céleste dont la conquête spirituelle n'est consentie, par le renoncement, qu'à quelques-uns, elle n'est pas femme véritablement, elle sert en quelque sorte de repoussoir à cette autre femme destinée à un itinéraire terrestre dont les étapes sont fixées par une pédagogie mondaine, pratique et circonstancielle.

Si nous rapprochons cette déclaration de ce qui est dit des lectrices féminines dans le Proemio nous pouvons interpréter cela comme une indication de lecture à un double niveau :
— au sage est réservée la conquête des biens spirituels ;
— à la femme, la vie domestique savamment contenue dans les limites que lui imposent une tradition culturelle et religieuse exclusivement masculine.

Or, la description du cérémonial du mariage se situe sur les deux registres :
— pratique et coutumier ;
— allégorique.

A mesure que l'on approche de la phase centrale du rite il y a progressive métaphorisation et au cœur même de la description s'insère un débat allégorique entre époux — transposition et domestication du rapt et du viol — qui fait glisser le texte du niveau de la chronique citadine et du manuel de bonnes manières au niveau du mythe : la mise en scène du rite matrimonial échappant à la détermination historique et à une temporalité contingente entre dans un moule tradi-

tionnel a-temporel où l'on retrouve à la fois le répertoire iconographique biblique (cantique des cantiques) et courtois. Nous formulons donc l'hypothèse que ce chapitre, qui s'ouvre par le serment de fidélité sans réserve imposé à la jeune épouse, tend bien à accréditer la doctrine « bourgeoise » du mariage dans sa double dimension de stabilité et de renoncement individuel : l'allégorisation du discours pédagogique doit conférer à cette définition de la condition sociale de la femme le caractère d'une vérité intangible.

P. Zumthor, décrit ce même processus dans le « jeu de la cour » pratiqué par les rhétoriqueurs : « costume de langage taillé dans le tissu protocolaire que produisent d'anciennes traditions féodales exténuées. A la fois chant et discours, rêve et démonstration, l'art verbal met en perspective le grand jeu : célébration et intimisme, engendrant à la surface des relations réelles, la figure d'autres relations, homologues à celles-ci, mais sans temps ni lieu » (15). Mais si chez ces poètes courtisans ce « jeu » a quelque chose de gratuit et constitue un système clos, dans la Florence communale une telle manipulation de la réalité par le discours sert un propos idéologique.

Dans le passage insensible du discours historique au récit allégorique, de la chronique au répertoire traditionnel, se met au point une stratégie visant à assurer, par l'équilibre des mœurs, la stabilité des institutions dont le mariage représente la pierre angulaire, la survie d'un mode d'organisation sociale et d'un système culturel — ceux de la Florence des Arts Majeurs — assurant l'hégémonie d'une aristocratie intellectuelle et masculine.

A la femme, séduite par la littérature courtoise dont on ne garde que les oripeaux, est enseignée la soumission à un seigneur et maître qui réserve pour lui la meilleure part, celle de la connaissance et de l'éternité.

L'initiation des femmes, dans le *Reggimento e costumi di donna* se fait par conséquent à partir de la révélation d'un ordre immanent (la force de la coutume et de l'usage) donné pour un ordre transcendant : le quotidien de la chronique se résorbe dans l'histoire universelle dont elles sont exclues en tant que protagonistes s'autodéterminant : leur être se réduit au paraître, leur avoir au don. Eternelle mineure la Florentine doit attendre Boccace pour lire un discours plus émancipateur.

15. P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 49.

Jean-Christophe CASSARD

LES PREMIERS IMMIGRÉS

Heurs et malheurs de quelques Bretons dans le Paris de Saint Louis

L'un des plus anciens textes du théâtre français met en scène un groupe de Bretons immigrés de fraîche date dans le Paris de Louis IX. Le *Privilège aux Bretons,* jadis édité par Edmond Faral (1), sur lequel M. Chédeville a déjà attiré l'attention (2), n'est certes pas d'une grande valeur littéraire — mais le public populaire de l'époque, avide de plaisanteries faciles et de situations cocasses n'en demandait pas tant, et il faut bien convenir que le burlesque de certaines séquences garde de son efficace aujourd'hui encore. Œuvre anonyme, conçue autant pour être mimée que déclamée, le *Privilège* ouvre quelques horizons sur le monde des marginaux parisiens au XIII[e] siècle ou, plus exactement, sur les représentations que pouvait s'en faire le public des petites gens de la rue et de l'échope vivant sur les franges de la stabilité professionnelle et de la reconnaissance sociale. Pour qui entend mettre à jour les nuances, souvent infimes et presque imperceptibles, qui stratifient entre elles les couches populaires urbaines, ce texte n'est pas sans intérêt d'autant que s'y combine une autre dimension, souvent occultée par les historiens modernes, que l'on peut appeler ethnique : en effet le refoulement dans une marginalité méprisée et moquée n'apparaît pas seulement comme le produit de la pauvreté matérielle ou de l'indignité professionnelle, il trouve ici d'abord son fondement dans le constat évident d'une différence multiforme (linguistique, familiale, relationnelle, culturelle en un mot) imputable à une origine géographique elle aussi marginale dans l'ensemble français.

Parce qu'ils vivent renfermés sur eux-mêmes et communiquent dans une langue incompréhensible, les Bretons bretonnants forment un groupe opaque aux yeux des autres Parisiens ; mal connus bien que familiers, quelque peu inquiétants bien qu'on les sache inoffensifs en fait, ces Bretons sont marqués en bloc du sceau indélébile d'une civilisation rustique, attardée, imprévisible dans un univers d'urbanité. Cette

1. Edmond FARAL, *Mimes français du treizième siècle,* Paris, 1910 (présentation pp. 3-12 ; édition du texte pp. 13-28).

2. André CHEDEVILLE, « l'immigration bretonne dans le royaume de France du XI[e] au début du XIV[e] siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'ouest,* tome 81, 1974, pp. 301-343.

représentation négative, voire infamante, débouche sur une image stéréotypée du Breton, sur un ethnotype du Breton : doublement comiques pour leurs contemporains, Parisiens de vieille (?) souche, comme marginaux sociaux et ethniques, ces Bretons bretonnants peuvent ainsi introduire à une histoire qu'il reste très largement à tracer, celle du refus de la différence culturelle (et raciale), et d'abord parmi les couches les plus défavorisées, au sein desquelles ce refus fonctionne comme un élément compensateur de leurs propres frustrations dans un monde par essence inégalitaire.

Malheureusement le texte du *Privilège aux Bretons* nous est parvenu incomplet et il n'est pas évident que les deux segments qui en subsistent puissent se combiner exactement, le second en particulier étant de loin le plus incohérent. Essayons de résumer le propos.

Yvon, Breton de Paris, vient se plaindre auprès du roi des violences policières subies et réclamer justice : en effet, alors qu'il coupait du genêt dans la forêt pour en faire des balais, il a été découvert par le garde qui l'a roué de coups, ainsi que son cousin, et ce au mépris de l'antique *Privilège aux Bretons* qui leur réservait l'usage exclusif des genêts du bois. Aussitôt le roi s'enquiert s'il existe des témoins, garants de ce Privilège qu'aurait accordé son père aux seuls Bretons : plus de quarante, répond Yvon, et de se mettre à les citer tous tout en tirant de son habit le parchemin authentique. Le roi se fait lire la teneur de cette lettre et sa mère se souvient alors du Privilège jadis accordé par son époux : les Bretons, dit-elle, ont bel et bien reçu le monopole de la coupe du genêt dans les forêts du royaume. Il ne reste plus à son fils qu'à confirmer solennellement ce que déjà son père le roi Philippe avait octroyé libéralement.

Grande nouvelle chez les Bretons ! La communauté tout entière se rassemble pour fêter joyeusement sa double victoire car le Pape vient aussi de leur accorder le monopole de la cure des fosses d'aisance. On en pleure de joie... Le privilège est laissé à la garde de Dom Morice, lequel recevra à l'avenir un balai neuf comme gratification annuelle. Mais aussitôt certains se dressent contre cette libéralité, sans raison claire ni valable, et protestent de la voix et du geste. Des horions commencent à être échangés, la scène se transforme en pugilat, les armes blanches dessinent de menaçants moulinets. Dom Morice s'interpose : il se dit prêt à aller voir le Pape à Rome et à obtenir de lui une confirmation pontificale du Privilège. Aussitôt dit, aussitôt fait : au Saint Père il rappelle d'abord ses origines bretonnes de par sa mère, parente de Morgane la fée : le Pape en rit tellement qu'il accorde tout ce qu'on espérait de lui, « de balais fer, de curer fos / et coper au bois la genès » : il y ajoute même un autre privilège, celui de manger en tout temps lait et fromage.

De ce fatras d'historiettes invraisemblables, il est possible d'extraire plusieurs séries d'indices concordants sur les conditions de vie réelles

de ces marginaux parisiens, sur leur sociabilité communautaire et enfin sur l'image collective que se bâtissait des Bretons bretonnants le public parisien dans la sphère de l'imaginaire et des préjugés.

Bretonnitude et marginalisation prolétaire

Le fait même de l'émigration bretonne jusqu'au cœur du royaume de France est ancien, mais dans le courant du XIII[e] siècle il change, partiellement, de nature (3) : jusque-là en effet l'essentiel des Bretons qui s'établissaient à Paris étaient originaires de Haute-Bretagne ou Bretagne gallo. Parlant un dialecte roman proche de ceux de la France de l'ouest, leur intégration était plus aisée dans une capitale, gigantesque pour l'époque, véritable melting-pot de peuples et de parlers divers mais tous romans.

L'arrivée des Bretons bretonnants bouleverse donc les données du problème : reflet de la croissance démographique d'une province assez pauvre en ressources agricoles, elle met brutalement en contact deux mondes qui ne diffèrent pas seulement par la langue mais par des traits de caractère et de mentalité aussi. Le texte du *Privilège aux Bretons* moque ces seuls Bretons de Basse-Bretagne, fraîchement débarqués dans la grande ville et encore mal policés : ces « Bretons typiques » en un mot.

Le premier trait qui les caractérise c'est leur commune pauvreté : ils ne possèdent rien, hormis quelques outils de travail. Pour ramener dans la cité leurs charges de fagots, ils doivent les porter à dos : « N'i a point de charest, ni chevaul, n'autre best : / G'i louez ma messiaus [je lie mon fagot], si porte seur ma teste », ou encore : « Et porter a son col et genest et fessiaus », vers répété quelques lignes plus bas sous une forme à peine différente : « Et porter a son col et genest et feuchier [fougère] ». Une serpe leur suffit à couper ces branches, et encore est-elle de peu de valeur : quatre sous et demi. Leurs vêtements ne valent pas mieux et sont usagés : « Messir Guillaum demi la cos [au milieu de l'affaire] / Jura son chap quand il fu nos [neuf] ». Quant à leurs lieux d'habitation, on en voit sortir de la rue de Glatignies, repaire traditionnel des filles de joie et abri précaire des maraudeurs, et d'autres « Doivent reperier en longaingne », autrement dit dans des latrines...

Dans l'histoire intérieure de la ville, les pauvres héros du *Privilège aux Bretons* sont appréhendés comme étant des immigrés très récents : « Je me ving de Bretaigne bien a passé oit [huit] an » déclare Yvon au roi. Un rapide comptage permet de s'assurer que la communauté est presque exclusivement masculine : trente noms d'hommes sont cités contre un ou deux de femmes ! La plupart de ces hommes paraissent

3. A. CHEDEVILLE, « l'immigration... », pp. 340-342.

vivre à Paris sans femme ni enfants puisque dans trois cas seulement on précise le nom de leur père et qu'il ne se trouve qu'une seule famille représentée conjointement sur trois générations : « Madugant / Et sa filz dan Guillo, et sa per dan Morant / ...et sa fier [fille] Tronio ». Un tel taux de masculinité ne saurait surprendre chez des travailleurs migrants chassés de chez eux par la misère et, en retour, il ne doit guère faciliter leur intégration dans le milieu d'accueil. Le Breton est un homme seul dans une ville étrangère, il ne fréquente guère que la compagnie de ses compatriotes et en paraît d'autant plus suspect à la société établie.

Les forces de l'ordre sont peut-être les seules personnes à s'intéresser à lui, hormis ses pratiques d'un jour, et, comme souvent dans la relation qui s'établit entre la police et l'immigré, ce dernier a le mauvais rôle. Il est victime de l'arbitraire, de la violence : « Quant je fu a la bois, et mon buis fu copez / La forestier m'a truef [trouvé] ; si a tret son asper [tiré son épée], / Et a battu mon test, l'apaule et le coster, / Si que mes deux semains n'i a jor de santer », et même du vol pur et simple : « Encor me toloit il mon sarp, por saint Dinis, / Qui m'i cota enten IIII. sot et dimis ; / Et Guigan ma cousin fut batez a divis [à souhait] / Et se li tola on sa cot et son chimis ». Un tel comportement d'un sergent seigneurial (même s'il ne s'agissait que de percevoir une amende légère pour son maître) est tout à fait plausible et bien dans l'esprit d'un temps où ce sont toujours les plus pauvres et les plus démunis qui ont finalement tort... Louis IX sut d'ailleurs tirer de ce ressentiment du peuple à l'encontre des justices privées un avantage politique non négligeable en disant lui-même le droit, certain jour de la semaine, sous une forme immédiate et accessible à tous. C'est à lui qu'Yvon porte sa plainte : connaissant l'hostilité qui entoure les Bretons, il prend bien soin de se présenter au roi sous les traits d'un travailleur honnête et désarmé, respectueux des lois et des règlements : « Je n'alez mi au bois prenez son best sauvach, / Ni coper sa gros chens [chêne], ni fer autrui domach, / Mes coper la genès : ce est tout mon usach ». Il ne braconne pas, il n'abat pas de bois d'œuvre et se contente de couper les seuls genêts et autres arbustes inutiles : cette déclaration préliminaire et solennelle déclenchait sans doute le rire chez le spectateur parisien du XIII[e] siècle qui avait une autre vision des choses...

Le travail dans la forêt n'est pas seulement à considérer comme un gagne-pain : au Moyen Age les boisilleurs sont à la fois méprisés et craints car on leur tient grief de leur errance au hasard des coupes, qui les soustrait plus ou moins au contrôle paroissial et communautaire. Domaine des saints ermites, la forêt est également retraite pour les voleurs et les marginaux de toutes espèces : par leur activité principale, les Bretons se situent donc dans une zone d'ombre, parmi les classes potentiellement dangereuses. Fabricants de balais : « La prooir [prêtre] San-Giron disoit qu'en son parrois / Il i a bien sinquant qui fesoit les balois, / Et portoit chascun jor la genès de la bois », fagotiers,

débardeurs, mais aussi terrassiers, comme nous l'apprennent les documents du temps, les enfants de l'Armorique celtique sont confinés dans l'exercice des métiers les moins prisés, les plus mal payés, les plus illicites : « Et fiens porter en la chivière [et porter les fientes sur la civière], / Breton devant, Breton derrière », « Que nus ne dois ovrer la fos, / S'il n'est Bretons ». Toutes taches viles et répulsives qui maculent ceux qui doivent en tirer leurs moyens de subsistance.

Infréquentables à cause de leur pauvreté et de par leur langue, les Bretons bretonnants sont ainsi perçus comme des sortes d'intouchables, véritables parias d'une société parisienne qui s'amuse à leur dépens ; il n'est pas jusqu'à leurs habitudes alimentaires qui ne heurtent la sensibilité culinaire majoritaire puisque, issus d'un pays d'élevage, ils ne peuvent se résoudre, même établis à demeure dans une région céréalière, à adopter un régime alimentaire inconnu d'eux car « ...il mangeront lait et frommag / Et en quaresme et en carnag ».

Derrière les facéties d'un théâtre burlesque émerge la réalité crue d'hommes déracinés, condamnés à un célibat provisoire ou définitif, confinés aux besognes les plus ingrates et pourtant les plus indispensables, jetés en pâture au public qui se gausse d'eux de bon cœur. Sauf la couleur de la peau et la religion, voilà bien des traits qui rappellent la situation objective et la perception collective courante de l'immigré de la première génération dans nos sociétés... Et pourtant ce que nous apprennent les études d'histoire sociale ne contredit en rien ce tableau pessimiste (4).

Bretonnitude et sociabilité communautaire

Comment perçoit-on de l'extérieur la vie de groupe des Bretons de Paris ? Le texte du *Privilège* permet de cerner quelques-uns des traits spécifiques que l'on prête à cette communauté qui tire sa cohérence de ses origines ethniques plutôt que de son insertion dans la géographie urbaine : en effet il n'existe pas, au XIII[e] siècle, de quartier des Bretons à Paris. Ils habitent éparpillés de par la grande ville, avec seulement quelques points de ralliement traditionnels où ils se rendent « Par la ru Saint Pié (?), saint Tillié (?) », venant de Saint-Giron, « De la parrois de Saint-Souplis [Saint Sulpice] » ou de la rue de Glatignies dans l'île de la Cité. Perdus et isolés dans une ville qui leur est sourdement hostile, les Bretons tentent de s'y recréer un foyer de convivialité d'abord en se

4. Bronislaw GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV[e] et XV[e] siècles*, Paris, 1978, spécialement pp. 117-119. Deux contributions importantes de Jacques LE GOFF sont à signaler : « Les marginaux dans l'Occident médiéval », dans *Les marginaux et les exclus de l'histoire, Cahiers Jussieu* 5, Paris, 1979, pp. 19-28, et « Métiers licites et métiers illicites » dans *Pour un autre Moyen Age*, Paris, 1978, pp. 91-107.

prétendant tous cousins. Sans doute faut-il penser que, originaires des mêmes paroisses de l'évêché de Cornouaille (5), les filières d'émigration qui les ont accueillis et pris en charge compensent, dans une certaine mesure, la perte des repères familiaux traditionnels. Le groupe se perçoit comme un (ou plusieurs ?) lignage composé de cousins germains : « Dans Moris... / Son cousin demant et apel / Devers Galo, devers Trugel. / Et Daniau, et Morveni, / Et Guiomar, et Guilgemi, / Juquiau et Hario i fu ». La science généalogique est cultivée avec entrain : au terme de la récitation de la pseudo-parenté du Pape, l'auteur du *Privilège* conclut : « Ils sont tuit ti cousin gervès ». Tous cousins à la mode de Bretagne ! L'effet comique ici recherché est garant du fait que cette prétention générale au cousinage heurte et surprend un public parisien plus habitué à la famille nucléaire qu'à une structure élargie au point de comprendre de très lointains parents. Reminiscence du « clan » celtique, à base d'ailleurs de solidarité paroissiale plus que familiale ? Ou simplement réaction d'hommes seuls, tout heureux de rencontrer des « pays » et de se trouver de possibles ancêtres communs pour raffermir les liens du présent ?

Autre élément de cohésion, englobant et dépassant la notion de lignage, le Privilège loufoque qui est le bien indivis de tous les Bretons : « Li rois Phelip de Fran mant a toz sa droitur / Que il dont aus Bretons, ce dist cest escriptur, / La genès de la bois, l'usach et le droitur, / Et a toz jors conferm, et voil et asegur [veut et assure] ». Le vocabulaire employé est remarquable : si au long des 253 vers du *Privilège aux Bretons* lignage revient trois fois, droitur apparaît sept fois, privilège quatre fois, héritage et franchise trois fois. Certes le prétexte même de la farce exagère l'importance de ces termes juridiques relatifs aux droits acquis ; cependant on peut noter que le Privilège royal s'applique formellement aux seuls Bretons et que ceux-ci se montrent intraitables sur le chapitre du respect de ce qui leur est dû : « Nous n'avons cur de tricheri. / Diex envoit grant honte et anui / A ses gloutons / qui veulent tolir [ravir] aux Bretons / Leur droitur et leur garison [leur source de revenu] / De balais fer en la seson, / Et de fos curer granz et lons, / Plaines d'ordur ! ». Par conséquent la communauté bretonne a bien conscience de former une « nation » distincte des autres groupes ethniques en résidence dans la capitale, et, comme les étudiants des facultés, mais sur un mode de travestissement burlesque, elle s'acharne à défendre son identité régionale garante de revenus, aussi minimes soient-ils. Parodiant sans le vouloir les structures universitaires et marchandes, les Bretons se trouvent projetés au rang de nation étrangère dans la ville ; mais c'est d'une « nation » de balayeurs et de vidangeurs dont il s'agit : l'ethnotype du Breton trouve ainsi l'une de ses racines

5. La Cornouaille revient à plusieurs reprises dans le texte, ainsi que Quimperlé (sans doute) et Quimper : « Se il ne sont de nostre afer, / Ou de Gaillé ou de Champer ». Ce sont là les seuls toponymes identifiables.

dans l'observation satirique d'un groupe marginal promu à une dignité de Carnaval pour cause de rusticité indécrotable, et de surcroît ayant la réputation d'être très à cheval sur les principes juridiques, quelque peu chicanier et procédurier même.

Egalement pauvres, misérables et ridicules, les Bretons de Paris ne sont pas pour autant une masse uniforme et égalitaire : entre ici en jeu une ligne de ségrégation très nette entre prolétaires de naissance et déclassés récents qui gardent une part de leur prestige social, au moins à l'intérieur du groupe. La coutume bretonne du partage égalitaire entre tous les héritiers aussi bien que les effets de la croissance démographique rendent possible, et très vraisemblable, la présence de nobles bretons désargentés sur les rives de la Seine au XIII[e] siècle, tel Madugant : « Sa per fu chivaler et sir de Plegalo. / Quand il vont a la bois, s'il pluet et il fet bo, / Si portoit il toz jors sa soler [son soulier] à son col », prototype du noblaillon breton de l'époque moderne qui pendait son épée à l'entrée de son champ le matin pour la reprendre le soir venu, après avoir tenu les mancherons de la charrue toute la journée... A un niveau supérieur, et au prix d'un calembour facile, voici « Li madam de Sens d'Argen, / De la contré de Saint Bragen (?), / Qui fu cousin la cont Bruan / De Cornuail, Si salu tout son baronail » : elle possède même une « meson batillié » (une maison forte) à Paris, traite de barons ses fidèles, mais se réjouit bruyemment d'un Privilège portant sur l'exclusivité des droits de fabrication des balais... Images pittoresques, silhouettes esquissées rapidement, qui trouvent leur ressort comique dans la réalité d'une déchéance sociale facilement observable par les badauds parisiens, accentuée encore par les grands airs que l'on s'efforce de préserver dans l'adversité ou les restes misérables (des souliers !) échappés au désastre, ultimes et dérisoires témoins d'une époque plus faste...

Aux côtés de ces nobles sans le sou, la communauté bretonne abrite aussi bon nombre d'autres déclassés : sans doute « Dans Trugalet le provoir [prêtre] », sûrement ce Riolen qui lit au roi le prétendu Privilège « Quar bien resamblez estre bons clers et bien proisiez [estimable] », l'un de ces innombrables étudiants attardés en quête de bénéfice, vivant de l'air du temps et de petits métiers plus ou moins licites. Il y a encore « ... ma sir Hariot, le provost de Marier (?). / Il fu cousin germain l'evesque de Margier (?). / Il aloit a la bois, il n'ot c'un avantier [sabot] », agent seigneurial tombé dans la décrépitude. Toutes ces épaves humaines surgies d'un passé révolu dessinent les contours d'une contre-société joyeuse, du moins pour le spectateur heureux de se gausser à foison de leurs faux airs de grandeur, d'autant qu'un spectacle de mime permet aux acteurs d'accentuer encore le ridicule de la situation.

Non moins hilarante devait paraître la prétention de certains de ces Bretons à se distinguer du vulgaire de leurs congénères par le recours à des titres ronflants : on dénombre ainsi quatre « messire » et deux

« maître ». Décalage cruel entre le vocabulaire de respectabilité sociale et les réalités terre à terre, beaucoup moins brillantes pour ces individus ! Pourtant cette volonté implicite d'intégration verbale à la bonne bourgeoisie parisienne incite à reconnaître parmi les membres du groupe quelques personnes plus influentes soit à cause de leur richesse (très relative d'ailleurs), soit à cause de leur rayonnement personnel : dans le cas de « Dans Moris, qui resemble mir, / Qui a le chief plus jan que cir » (c'est-à-dire qu'il ressemble à un médecin avec son visage plus jaune que de la cire), on suggère même que les Bretons comptent en leur nombre quelques hommes de métier distingué, sans doute un simple barbier en l'occurrence...

De tout ce qui précède nous pouvons déduire qu'un double mouvement contradictoire traverse le groupe : ascentionnel dans le cas des quelques-uns qui singent grotesquement les apparences de la bourgoisie ; de déchéance chez les nobles ruinés et les clercs instables. Prétention ridicule aux yeux des spectateurs parisiens qui ne font pas le détail entre Bretons, dans leur esprit tous également démunis d'argent, d'enracinement social et professionnel, mais preuve que la hiérarchie interne du groupe est en train de se reconstituer sur de nouvelles bases, certes ténues, mais réelles : l'intégration dans l'échelle des conditions et des honneurs sociaux se fera sur plusieurs générations, quand les origines infamantes et les handicaps de départ seront tombés dans l'oubli, c'est à-dire quand les descendants de ces Bretons du temps de Saint Louis ne seront plus de vrais Bretons mais seront devenus des Parisiens comme les autres. Processus d'assimilation par la promotion sociale, individuelle ou familiale, commun à bien des époques et partagé par bien des marginaux à travers le monde... quand du moins la chance vient au secours de leurs efforts !

Bretonnitude et excentricité sociale

Nous ne saurons jamais rien des réactions intimes des immigrés, leur honte ou leur révolte, devant l'injustice du sort qui les accable car ils n'ont pas laissé de mémoires, naturellement. Seule la ville réceptacle en a porté le souvenir jusqu'à nous : il convient donc de dégager les traits de comportement qui caractérisaient alors le Breton dans l'imaginaire urbain, ses défauts spécifiques, son excentricité dans un univers qui le regarde comme une bête curieuse, amusante et irritante à la fois. Ce portrait collectif poussé au noir est pareil à un catalogue où la société parisienne vient se mirer et qui lui renvoie en négatif sa propre image, ou du moins celle qu'elle prétend revêtir : opposition classique entre le blanc et le noir, l'urbanité et la sauvagerie, le policé et le primitif.

La première marque de bretonnité, c'est la langue-stigmate ou plutôt la déformation du français par des gosiers bretonnants. L'auteur anonyme du *Privilège* s'est complu à jouer avec le « baragouin » en multipliant les noms qui font breton : 34 anthroponymes à consonances celtiques ou pseudo-celtiques, neuf toponymes de villes et de villages plus ou moins estropiés, un « Saint Lagado de Bretaing » inconnu par ailleurs. Pour renforcer la couleur locale, il a introduit une interjection bretonne dans la réplique de l'un des protagonistes de sa farce : « Haio ! haio ! En itrou Maria ! en trou ! » (an Itron Maria : Madame Marie), suivie d'un mauvais calembour. Tout ce travail sur la langue doit donner l'illusion à ses auditeurs d'entendre parler des enfants d'Armorique dans leur drôle de sabir : « nous notons que les incorrections de leur langage tiennent à des particularités à peu près constantes : confusion de l'e et de l'i ; des toniques -ié et -é, -ier et -er ; apocope de l'e ; confusion, à l'initiale, entre a et e devant consonne ; passage, à la finale, de g à ch ; point de déclinaison ; fautes de genre ; fautes d'accord ; fautes de conjugaison ; confusion de personnes, de temps, de modes ; abus de l'i pléonastique. Il apparaît, à ces quelques observations, que le langage prêté aux Bretons est déformé non pas au hasard, mais selon des procédés assez bien déterminés et qui répondent, en gros, aux renseignements qu'on a sur la façon dont les Bretons parlaient le français » (6). Etre Bretons à Paris au XIII[e] siècle, c'est d'abord et avant tout être incapable de communiquer autrement que dans un « langach » approximatif, dont les acteurs pouvaient exagérer encore l'accent et l'incorrection (7).

L'excentricité linguistique transparaît également dans les mauvaises habitudes de langage : les Bretons sont toujours prompts à jurer, à propos de tout et de rien. Cinq jurements ponctuent le *Privilège*, dont deux par « la boiel et la froissur » [par le boyau et la fressure]. Même leurs prêtres, à l'instar de Dans Trugalet, jurent volontiers, le chef découvert, la main droite levée. Or on sait que le serment est, théoriquement, chose sérieuse au Moyen Age et qu'en abuser c'est faire injure à Dieu et à l'Eglise. Imprudents et impudents, les Bretons se laissent aller à des excès de langage qui reflètent bien leur comportement quotidien, excessif et brutal.

Ils se montrent en effet exagérés en toute chose, passant d'un extrême à l'autre, instables, imprévisibles. Ils agissent de façon impulsive, sans réfléchir, sans raison apparente : ils se jettent les uns sur les autres alors qu'un instant auparavant la communauté avait la larme à l'œil en contemplant son beau Privilège royal. « Dan Jac si

6. Edmond FARAL, op. cit., pp. 7-8.

7. Ce procédé comique sera repris encore au XV[e] siècle à l'acte II, scène IX de *la Farce de Maître Pathelin* quand celui-ci se met à délirer en breton, entre autres langages régionaux et latin de cuisine, ce qui lui attire une réplique désespérée de son adversaire, le drapier : « il ne parle pas chrétien, ni aucune langue qui soit claire ».

saut a l. faucil, / Et Daniel prist l. greïl [grill], / Si fiert [frappe] Yvon d'un viez estril [d'une vieille étrille] / Par mi la jo [joue] / Si qu'il l'abati en l'ailo ; / Et cil s'escri : « Haio ! haio ! En itrou Maria ! en trou ! ». / A l'aïst [aide] i vint dant Tragel, / Moris et sir, et Daniel, / Et Riolan, et Hernisiau ; / Et Norvenic le fil Juquiau / Tint l. aper [épée] que il paumoie ; / Si est saillis en mi la voie / Toz plains de rag ». Dans la mêlée générale qui s'ensuit, en pleine rue, les coups et les horions pleuvent sans que personne ne semble s'inquiéter de connaître le pourquoi de ce combat monstre ni vers quel camp penche le bon droit. Seul le plaisir de la lutte, désordonnée et violente, gratuite et vaine, les anime : peu importe qu'il y ait des blessés, voire des morts puisque l'on se bat à l'arme blanche...

N'est-ce pas là un comportement de fauves ou de grands enfants mal élevés, un peu demeurés ? Les rixes devaient être fréquentes parmi ces prolétaires déracinés, et attirer un cortège de badauds ébahis et ravis d'un spectacle gratuit auquel ils n'entendaient rien. Comportement de sauvages comme le souligne maître Jehan en direction de l'un de ses opposants : « Tu na sez plus c'un best sauvag » [tu n'en sais pas plus qu'une bête sauvage]. Venant d'un pays de sauvages, « De Bretaing, sa terre sauvag », les Bretons le demeurent à Paris, malgré leur vantardise et leur jactance qui va jusqu'à s'annexer le Pape, lequel aurait eu parmi ses ancêtres un Breton « Qui fu cousin Morgain la fé ».

Baragouineurs impénitents, vantards et grandes-gueules, jureurs sinon blasphémateurs, primitifs dans leur violence comme dans leurs façons de vivre et d'habiter, tels nous paraissent être les éléments constitutifs de l'archétype du Breton. A tous ces vices il conviendrait sans doute d'ajouter la paresse et l'ivrognerie que d'autres sources médiévales imputent généreusement aux Bretons. Mais trop c'est trop : nous nous bornerons décidément au seul *Privilège*...

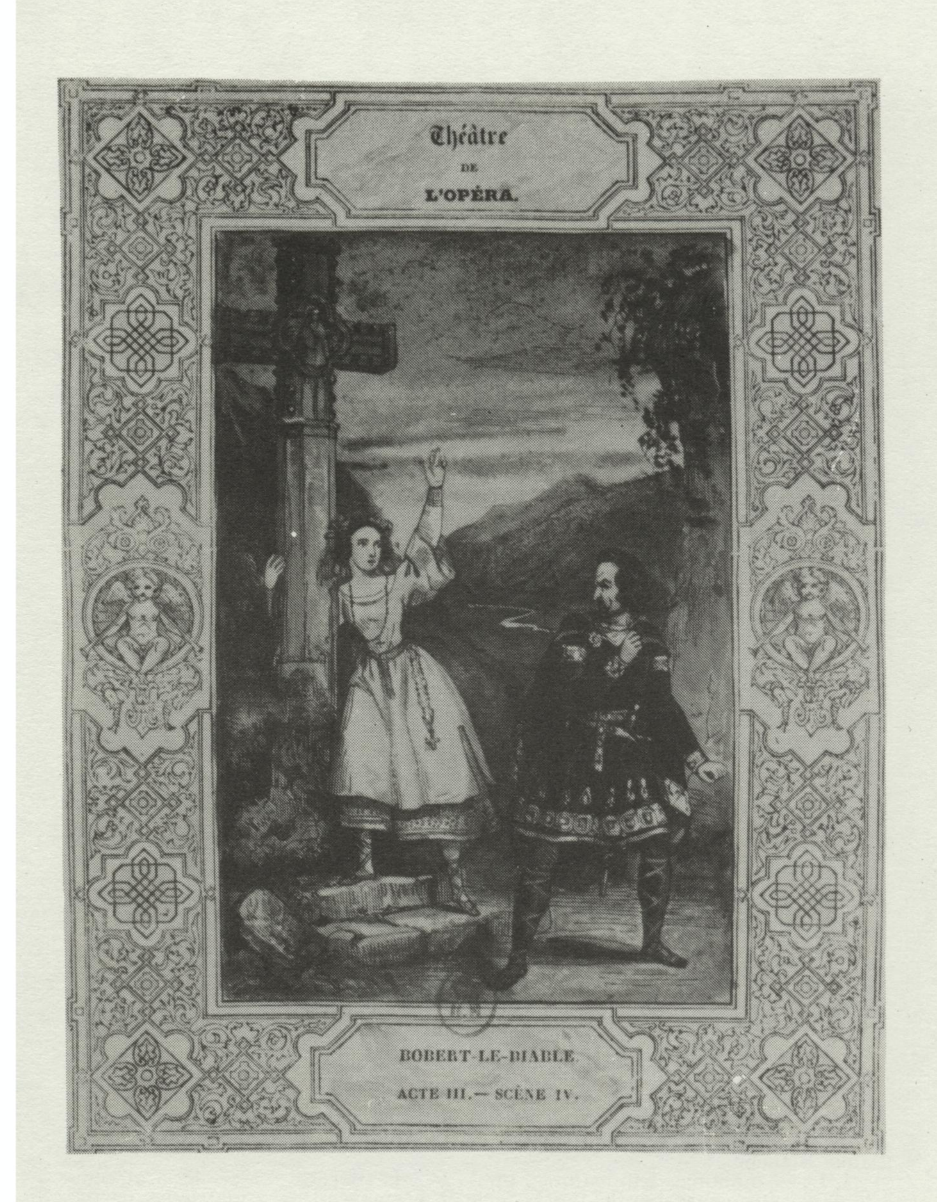
Philippe LALITTE

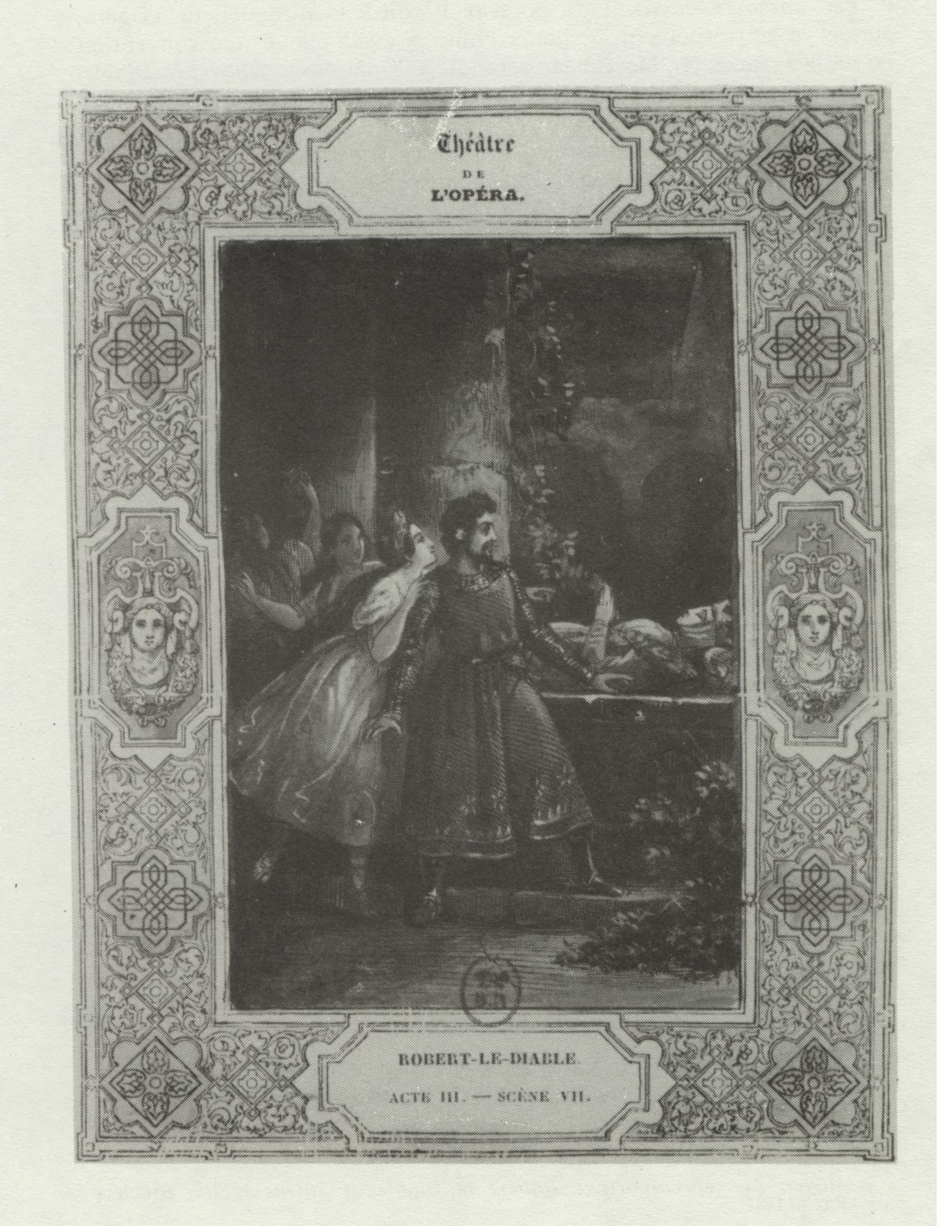
ROBERT LE DIABLE AU XIXe SIÈCLE

Le mouvement romantique est lié à une réhabilitation de l'époque médiévale. Après le rationalisme du siècle des Lumières qui ne voit dans le Moyen Age qu'un triomphe de l'obscurantisme et de l'emprise religieuse, obstacle au développement de la raison, les premiers romantiques découvrent cette période de notre histoire sous un jour nouveau.

Dans les années 1770-1771, Goethe a la révélation de l'art gothique lorsqu'il poursuit ses études à l'université de Strasbourg. « Le même renouvellement du goût se manifeste dans le médiévalisme de Tieck et de son ami Wackenroder, ou chez Novalis, dans l'écrit *La Chrétienté ou l'Europe,* utopie d'un nouveau Moyen Age pour le salut de l'Occident. Ce déplacement des origines culturelles est l'un des cheminements par lequel le Romantisme est parvenu à la conscience de ses exigences propres » (1). Après la publication du *Génie du Christianisme* en 1802, il faut attendre les années 1820-1823 pour voir se développer, en France, une littérature qui puise ses sources dans le monde médiéval. Ce goût de la littérature pour le Moyen Age atteint son apogée en 1831 : Hugo publie *Notre-Dame de Paris,* Nerval *Les fragments de Nicolas Flamel.* C'est aussi vers cette date que le public musical commence à être « friand » d'histoires fantastiques. En 1825, *La Dame Blanche* de Boieldieu (2) est représentée à l'Opéra Comique ; la *Symphonie Fantastique* de Berlioz est créée en 1829 (3). L'époque de Louis Philippe voit aussi l'arrivée à Paris de Paganini qui fascine son auditoire non seulement par sa virtuosité mais aussi à cause du « mythe diabolique » qui l'accompagne. A l'Opéra, le Moyen Age apparaît en 1829 avec

1. G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique,* Paris, Payot, 1982.
2. *La Dame Blanche* de Boieldieu, livret de Scribe, représenté le 10 décembre 1825 à l'Opéra Comique, d'après les romans de Walter Scott, *Guy Mannoring* (1815) et *The Monastery* (1820). L'action se déroule en Ecosse en 1759 autour de l'acquisition du château d'Avenel hanté par la Dame Blanche.
3. La symphonie Fantastique, opus 14, de Berlioz, créée le 5 décembre 1829 est célèbre par le fantastique et l'étrange de sa quatrième partie, *Marche au supplice* et de sa cinquième partie, *Songe d'une nuit de sabbat.*


Théâtre
DE
L'OPÉRA.
ROBERT-LE-DIABLE.
ACTE III. — SCÈNE IV.


Théatre
DE
L'OPÉRA.
ROBERT-LE-DIABLE.
ACTE III. — SCÈNE VII.

Guillaume Tell de Rossini qui ouvre de nouvelles perspectives en traitant un sujet historique et en donnant à la partition la couleur locale exigée par le drame de Schiller.

Peu après l'avènement du docteur Veron à la direction de l'Opéra, auquel le gouvernement de Louis Philippe avait alloué une subvention de 800 000 francs (4), Meyerbeer débutait à l'Opéra avec *Robert le Diable,* le 21 novembre 1831. Les 800 000 francs, somme considérable pour l'époque, furent largement utilisés pour la mise en scène et les décors de *Robert le Diable.* L'œuvre eut un succès considérable ; elle atteignit sa centième représentation 29 mois après la première et fut représentée 750 fois entre 1831 et 1893 (5). Elle fut traduite en Allemand, en Anglais, en Italien, en Hollandais, en Russe, en Polonais, en Danois, et jouée jusqu'au Mexique et à Madagascar. Giacomo Meyerbeer, de son vrai nom Jakob Liebmann Beer (1791-1864) et qui avait italianisé son prénom en hommage à Rossini, étudia la musique avec le savant abbé Vogler (comme Weber) et avec Clementi.

Il partit en 1815, sur le conseil de Salieri, étudier l'art italien et eut la révélation de Rossini à la Fenice. Il essaya dans *Emma di Resburgo,* son premier opéra italien, de suivre les traces des compositeurs italiens en accentuant la mélodie puis s'inspire délibérément de Rossini dans *Margherita d'Anjou* et dans *Il Crociato.* Lorsqu'en 1826, il s'établit à Paris, il jouit d'une petite réputation. Pourtant, il obtint en 1827 un poème de Scribe et Delavigne, *Robert le Diable,* destiné à l'Opéra Comique. Mais après qu'il eût écrit cette première version en un acte, le directeur de l'Opéra demanda qu'elle fut remaniée afin d'être jouée dans son théâtre (6). L'ouvrage fut terminé en juillet 1831 et la mise en scène et les décors établis à grands frais afin d'assurer le succès.

Le livret est tiré du célèbre roman médiéval dont la plus ancienne version connue remonte au XIII[e] siècle et qui fut diffusé ensuite en France par la Bibliothèque Bleue et de nombreuses éditions populaires qui multiplient les variantes de l'histoire (7).

Après une introduction d'orchestre, la toile se lève, dans les environs de Palerme, sur une réunion de buveurs qui chantent avec une légèreté vulgaire « Le vin, le jeu, les belles ». Le jeune duc Robert, accompagné d'un chevalier mystérieux, Bertram, se mêle au chœur des buveurs. Un jeune trouvère normand, Raimbaut, entre. Il est prié de chanter et s'exécute avec une ballade de son pays, l'histoire de Robert le Diable, fruit de l'union d'une jeune fille, Berthe, et du démon. Robert se reconnaît avec colère dans les couplets de cette légende et veut faire

4. J.G. PROD'HOMME, *L'Opéra de* 1669 *à* 1925, Paris, Delagrave, 1925.
5. D. PISTON, *La musique en France de la Révolution à* 1900, Paris, Champion, 1979.
6. La deuxième version est bâtie sur le type du Grand Opéra français en cinq actes ; en outre les scènes parlées furent remplacées par des récitatifs.
7. *Moyen Age et colportage Robert le Diable et autres récits,* Stock + plus, Paris 1981.

périr Raimbaut. La fiancée de celui-ci, Alice, arrive à temps pour le sauver. Sœur de lait de Robert, elle vient apporter au chevalier le dernier adieu de sa mère avec un testament que Robert la prie de conserver. La mine singulière de Bertram l'inquiète. Elle croit reconnaître en lui Satan qu'elle a vu dans son village sur un tableau représentant sa lutte avec l'archange saint Michel. Mais Robert la rassure : un fidèle ami qui, lui ayant naguère sauvé la vie, lui marque le plus tendre attachement. Pour bannir la tristesse, Robert, poussé par Bertram, joue aux dés et perd tout son avoir jusqu'à ses armes.

Au second acte, nous sommes dans le palais de la princesse Isabelle, attristée par l'idée d'un mariage avec le prince de Grenade auquel veut la contraindre son père, alors qu'elle aime Robert. Parmi les suppliantes qui viennent lui remettre des placets, s'introduit Alice, porteuse d'une lettre de Robert qu'elle précède à peine. Lui-même paraît en effet et s'excuse auprès d'Isabelle de l'avoir négligée. Sur le ton de l'ironie elle lui pardonne et lui remet une arme pour qu'il se mesure dans un tournoi, avec le prince de Grenade, dont bientôt on apporte le défi à Robert. Des danses annoncent le tournoi et Isabelle lance un brillant appel aux armes. Pendant ce temps, Bertram égare Robert dans la forêt.

Au troisième acte, le naïf Raimbaut se trouve en présence de Bertram qui, sous les dehors de la bienfaisance et dans un duo bouffe, le comble d'or en le persuadant de choisir une femme plus riche qu'Alice. Resté seul, Bertram évoque le « Roi des Anges déchus » dont il est le serviteur pendant que le chœur des démons invisibles fait entendre une valse infernale. Robert est son fils et c'est pour le gagner à l'enfer que Bertram recourt ainsi à Satan. Alice paraît, cherchant Raimbaut. Soudain à sa grande frayeur, l'enfer se manifeste par des rumeurs, des tremblements de terre, des éclairs. Au comble de l'effroi, la voici maintenant en présence de Bertram dont elle surprend le secret : pour appartenir au diable, Robert doit succomber avant minuit. Mais Bertram condamne Alice au silence sous peine de mort. Quand arrive Robert elle ne dit rien et s'enfuit. Bertram révèle à Robert que son rival, le prince de Grenade a pu triompher par le moyen de charmes auxquels il faut répondre par un autre sortilège. Il lui indique qu'un rameau magique, conservé dans le tombeau de Sainte Rosalie (8), donnerait à son possesseur la toute puissance. Défié par Bertram, Robert déclare ne pas connaître la crainte et avec les accents les plus martiaux se dit prêt à conquérir le « talisman ». Voici maintenant la scène de haute fantasmagorie dramatique et musicale qui a électrisé les spectateurs

8. Sainte Rosalie : il est fait allusion à saint Rosalie, d'origine sicilienne, dans *Les elixirs du Diable* d'Hoffmann, puis chez Nerval, dans *Octavie* où elle est « couronnée de roses violettes », dans la version primitive d'*Aurelia* et surtout au vers 14 d'*Artémis* où, selon la note du poète, elle correspond à « la Sainte de l'abîme ». Cf. : J. GENINASCA, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, La Baconnière, 1971, p. 131-135.

de 1831 et enlevé le succès de l'opéra. Dans les ruines d'un « monastère antique », peuplé par les tombes de nonnes infidèles, Bertram invoque les mortes pour qu'elles se réveillent pendant une heure et leur ordonne de forcer Robert à conquérir le rameau. Au cours d'un ballet qui fit fureur, les nonnes essayent de le séduire tour à tour par l'ivresse, le jeu et l'amour. A la troisième tentative, Robert cueille le rameau, les nonnes se « changent » en spectres, des démons surgissent. Mais grâce à son « talisman » le chevalier se crée un passage et sort.

A l'acte suivant Alice vient prendre congé de la princesse. Un chœur annonce l'arrivée du prince de Grenade. Robert paraît lui aussi et par la vertu du rameau magique endort toute l'assistance. Lui reprochant avec indignation d'avoir déserté le combat qu'il devait soutenir contre le prince de Grenade, Isabelle lui demande grâce pour elle et pour lui. Robert rompt alors son rameau. La Cour se réveille, envahit l'appartement et au cours d'un final éclatant, jure la perte du Chevalier.

Le cinquième acte porte au paroxysme cette intempérance de merveilleux. Des scènes religieuses étant de mise pour contraster avec les épisodes démoniaques, nous sommes maintenant devant une église. Au son de l'orage (9), le peuple vient remercier Dieu d'avoir soustrait la princesse Isabelle aux entreprises du chevalier réprouvé. Accompagné de Bertram, Robert paraît. Les prières, les chants pieux lui rappellent son enfance, sa mère. Bertram alors se découvre à lui : il est ce père, dont parlait la ballade de Raimbaut, un père maudit mais tendre. Alice vient disputer Robert à Bertram et engage ainsi la lutte finale. Elle lui donne le testament de sa mère qui le bénit du haut des cieux. Au cours du pathétique trio qui développe ce débat entre les trois personnages, sonne la cloche de minuit. Robert est sauvé et le ciel vainqueur. Bertram est englouti, le théâtre, ébranlé par le tonnerre, se couvre de nuages (10) bientôt dissipés qui laissent voir la cathédrale de Palerme où la princesse entraîne Robert vers l'autel tandis que revient le thème de la prière qui avait rendu à Robert la vertu et la foi.

L'aspect infernal de l'intrigue et des personnages est pour une bonne part l'œuvre de Meyerbeer.

Dans la version de l'Opéra Comique, le rôle de Bertram était beaucoup moins important. Au contraire, le personnage de Raimbaut occupait une place plus centrale et faisait pencher le ton du côté de la parodie. La scène des nonnes n'existait pas, c'est Bertram qui apportait le rameau à Robert. D'autre part, certains passages ont été largement

9. Meyerbeer dût payer de ses deniers la location de l'orgue, Veron préférant investir dans la mise en scène !

10. Lors de la première, à cause d'une erreur de machinerie, Robert tomba en même temps que Bertram dans la trappe et fut donc englouti aux enfers !

inspirés du *Faust* de Théaulon et du *Moine* de Lewis (11). La comparaison du livret de Scribe avec l'histoire traditionnelle de la Bibliothèque Bleue montre comment les auteurs ont réinterprété la légende, dans un souci « dramatique », à travers une vision « romantique » du Moyen Age. Les deux versions ont le même point de départ : la filiation diabolique de Robert. Mais ensuite l'histoire de la Bibliothèque Bleue décrit tous les méfaits commis par Robert avec une cruauté sans limite, son banissement de Normandie, sa terre natale. Il prend alors conscience du mal qu'il a fait et après avoir consulté un ermite, il se repent et aspire à la sainteté par l'ascèse et l'errance. Après avoir suffisamment purgé sa peine vient l'épisode héroïque où il combat les Sarrasins avec des armes et une monture que Dieu lui a envoyé. Enfin, la légende nous conte sa réhabilitation et son mariage avec la fille de l'empereur.

Nous voyons que si l'histoire de la Bibliothèque Bleue reste, malgré l'influence du temps, proche du Moyen Age, le livret de Scribe ne garde que peu d'éléments de l'original. Le combat entre Dieu et le Diable, typique du monde médiéval, fait place à un tiraillement de Robert entre le bien et le mal. Le bien, d'ailleurs n'a plus ici de sens religieux véritable car il ne s'agit en fait que de l'amour qu'il porte à sa mère et à Isabelle. Le diabolisme supposé de Robert, ses méfaits ne figurent dans l'opéra que par la chanson de Raimbaut. Le Robert diabolique n'existe que dans un lointain passé légendaire, un passé de chansons, dont Robert ne semble pas se souvenir. Le repentir, l'ascèse, l'errance, l'héroïsme pour combattre le monde païen, les armes reçues de Dieu, tous ces thèmes caractéristiques de la littérature médiéval ont disparu. La confusion des auteurs vis-à-vis du Moyen Age se manifeste de manière très révélatrice dans les innovations qu'ils apportent à la légende. Ils transfèrent l'incarnation diabolique de Robert à Bertram, personnage inexistant dans la légende, de sorte que la lutte intérieure de Robert

11. M. MILNER, « *Le Diable dans la littérature française* », José Corti, 1960, T. I, pp. 607-615. La nature du talisman (une branche de myrte) vient du *Moine* de Lewis. Le vol du talisman est repris du *Faust* de Théaulon : on y voyait Faust tenter d'arracher à la statue de Clotilde de Wittenberg pendant le sommeil de Marguerite, la couronne de roses blanches à laquelle était attachée la vertu de la jeune fille. Et c'est sans doute sous l'influence des *Elixirs du Diable* de Hoffmann que cette statue devient dans *Robert* le tombeau de sainte Rosalie. Autre emprunt au *Faust* de Théaulon : au moment où Marguerite, dans cette dernière pièce, disait à son amie Mina que le compagnon de Faust lui rappelait le tableau de l'archange Michel terrassant le diable, Mina l'interrogeait :
« Mina : Eh bien ?
Marguerite : Regardez, regardez les trais de cet homme.
Mina : Vous trouvez qu'il ressemble à l'archange Michel ?
Marg. : Non ! non !... à l'autre ! à l'autre ! »
Et dans *Robert :*
« Alice : C'est qu'il est en notre village un beau tableau représentant l'Archange saint Michel qui terrasse Satan. Et je trouve...
Robert : Achevez ! Quel trouble est donc le vôtre ?
Alice : qu'il ressemble...
Robert : A l'archange ?
Alice : Eh non, vraiment... à l'autre... »

contre ses propres penchants au Mal se transforme en une lutte contre un pouvoir extérieur (le père) qui le domine et dont il n'arrive pas à se détacher. Le Robert du XIX^e siècle n'a rien d'excessif à l'opposé de l'autre qui passe de la monstruosité à la sainteté. D'autre part un certain nombre d'expressions que notre conception moderne du Moyen Age pourrait nous conduire à juger anachroniques — « monastère antique », « talisman », « bacchanales », « amphores », « offrandes faites à une idole »... — contribuent à faire apparaître que le Moyen Age dont il est question ici est davantage conçu comme un temps légendaire et lointain que comme un temps historique (12).

Balzac, dans *Gambara* fait une analyse de l'œuvre sous la forme d'un dialogue entre le comte Andréa Marcosini, fervent défenseur de l'art italien, et Gambara un compositeur. Voici ce que dit Andréa du livret : « Le sujet de Robert le Diable est loin sans doute d'être dénué d'intérêt, Holtei (13) l'a développé avec un rare bonheur dans un drame très bien écrit mais les conteurs français ont trouvé le moyen d'y puiser la fable la plus ridicule du monde » (14).

Cette critique est l'écho très exact de l'article paru dans la Revue des Deux Mondes qui réservait toutes ses sévérités au livret « absurde et indigne d'être présenté à l'Opéra », « la plus insipide des productions de Monsieur Scribe » (15). « Jamais, continue Andréa, l'absurdité des libretti de Vesari, de Schikaneder (16) n'égale celle du poème de Robert le Diable, vrai cauchemard dramatique qui oppresse les spectateurs sans faire naître d'émotions fortes. Meyerbeer a fait au Diable une part trop belle ». Néanmoins ce livret a l'avantage, pour nous, de montrer les fantasmes médiévaux du début du XIX^e siècle et de quelle manière les auteurs ont cherché à les exprimer.

12. Acte I n° 1, Robert : « C'en est trop qu'on arrête un vassal insolent ». Acte III n° 15, Bertram : « Voici donc les débris du monastère antique voué par Rosalie au culte du Seigneur. » Acte III n° 13, Bertram : « On t'a parlé de l'antique abbaye que le courroux du ciel abandonne aux enfers. » Acte III n° 14, Bertram : « Il est sur le tombeau dans ce séjour terrible un rameau toujours vert, talisman redouté... il donne la richesse et l'immortalité. Acte, description de la bacchanale : « La volonté de Bertram a rendu l'instinct des passions à ces corps naguère inanimés. Les nonnes après s'être reconnues se témoignent le contentement de se revoir. Héléna la supérieure les invite à profiter des instincts et à se livrer aux plaisirs ; cet ordre aussitôt est exécuté. Les nonnes tirent des tombeaux les objets de leurs passions profanes, des amphores, des coupes et des dés sont retrouvés. Quelques-unes font des offrandes à une idole ; tandis que d'autres arrachent leurs longues robes et se parent la tête de couronnes de cyprès pour se livrer à la danse avec plus de légèreté. Bientôt elles n'écoutent plus que l'attrait du plaisir et la danse devient une bacchanale ardente. » On voit ici donc un mélange de rites païens et de sabbat de sorcières.

13. Charles Holtei, écrivain allemand (1798-1880) auteur d'un *Robert Le Diable* représenté au théâtre de Berlin en mars 1831.

14. BALZAC, *Gambara*, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p. 120.

15. M. MILNER, op. cit.

16. Schikaneder, librettiste de la Flûte Enchantée de Mozart Vesari, il s'agit certainement de Verezzi, librettiste italien du XVIII^e.

Nous pouvons observer tout d'abord une répartition des rôles triangulaires :

	Sopranos	Ténors	Basses
Actifs	Alice	Robert	Bertram
Passifs	Isabelle	Rimbaut	Alberti

Schéma tripartite donc dans lequel les voix aiguës symbolisent la pureté rédemptrice, les voix médianes (ténors) correspondent aux objets de tentation et les voix graves aux sombres puissances tentatrices.

Chacune des parties de cette organisation se dédouble d'autre part en personnages actifs :

— Robert à qui appartient le choix de la victoire entre le bien et le mal ; c'est un personnage faible, hésitant, fanfaron, submergé par une paternité diabolique qu'il n'arrive pas à assumer (17).

— Bertram, agent tentateur représentant le mal mais aussi père sensible à l'amour pour son fils (« Pour toi mon bien suprême, III N° 10 »),

— Alice, l'esprit du bien qui arrachera Robert aux mains de Bertram,

et en personnages passifs :

— Raimbaut, troubadour aussi faible que Robert, il se fera duper par Bertram (Ah l'honnête homme III),

— Alberti, soumis aux ordres de Satan,

— Isabelle, incarnation de la pureté à atteindre.

Ces personnages se meuvent à travers une « mythologie moyenâgeuse » :

- les péchés : le vin, le jeu, les belles (chœur du début de l'acte I et ballet des nonnes, acte III),
- le diable, les nonnes damnées, le chœur des démons invisibles,
- le surnaturel : la prédiction faite à Alice par un ermite vieux de cent ans (!), le rameau magique,
- les lieux diaboliques (la Taverne, le monastère damné, la caverne),
- les lieux saints (le palais d'Isabelle, l'Eglise),
- le lieu magique (la forêt),
- l'honneur (la chevalerie, le tournoi, le courage).

Cette « mythologie moyenâgeuse » n'est pas sans analogie avec certains mystères initiatiques et alchimiques qui s'étaient répandus à

17. En fin de compte il ne tranchera jamais puisque dans la scène des nonnes ce sont elles qui l'obligent à prendre le rameau et dans le trio final c'est la cloche de minuit qui le sauvera.

l'époque, à travers la littérature fantastique. En effet l'aventure de Robert peut se rattacher à une sorte de parcours initiatique (on peut citer comme influence la *Flûte enchantée* ou le *Faust* de Goethe traduit en 1823) où il doit passer par l'épreuve suprême de la mort (comparable au meurtre du dragon) et de la tentation pour atteindre l'union des contraires (le mariage avec Isabelle).

Si la critique parisienne était partagée vis-à-vis du livret — Scribe ayant en effet choisi la niaiserie et les effets pour plaire à un public avide de sensations nouvelles — la musique en revanche connut un grand succès ainsi qu'en témoigne l'article de Fetis dans la *Revue musicale* (18) : « La partition de *Robert le Diable* n'est pas seulement le chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, c'est une production remarquable dans l'histoire de l'art. Remplie d'effets nouveaux et trouvés, elle agrandit le domaine de la musique colorée. La recherche de ces effets, bien qu'elle dominât évidemment la pensée de M. Meyerbeer, ne l'a point détourné des autres conditions de la musique dramatique et ne s'est pas convertie en système dans son ouvrage. Egalement satisfaisante sous le rapport de l'expression et du charme mélodique, remarquable par la variété du style, sa composition me paraît réunir toutes les qualités qui fondent la réputation d'un artiste sur des bases inébranlables : elle place M. Meyerbeer à la tête de l'école allemande actuelle et l'en fait chef. Hâtons-nous de dire que le public n'a point méconnu les beautés d'un ordre supérieur qui brillent dans la partition de *Robert le Diable* et qu'il les a applaudies avec enthousiasme : un des plus beaux succès qu'on ait vu depuis longtemps au théâtre a couronné les efforts des auteurs de cet ouvrage ».

Voyons maintenant quels sont ces effets nouveaux. Et revenons pour cela aux propos de Gambara :

« Je tressaille encore aux quatre mesures de timbales qui m'ont atteint dans les entrailles et qui ouvrent cette courte et brusque introduction où le solo de trombone, les flûtes, les hautbois et la clarinette jettent dans l'âme une couleur fantastique. Cet andante en UT mineur fait pressentir le thème de l'invocation des âmes dans l'abbaye et vous agrandit la scène par l'annonce d'une lutte toute spirituelle. J'ai frissonné. Voyez comment cet Allemand manie les accords, et par quelles savantes modulations il fait passer l'épouvante pour arriver à la dominante d'UT, j'entends l'enfer ! » (19).

Les principaux moyens utilisés par Meyerbeer pour intensifier l'action dramatique sont énumérés par Gambara : une instrumentation inhabituelle qui fera dire à Berlioz : « La sensibilité du public était engourdie ; c'est grâce à l'heureuse influence de ces deux modèles (*Guillaume Tell*

18. Dans *Revue Musicale*, 42, 26 novembre 1831. « Première représentation de Robert le Diable ».
19. Pages 123-124.

et *Robert le Diable*) dans l'art de dispenser les trésors de l'instrumentation que nous devons de l'avoir vu se réveiller » (20).

Un emploi symbolique des tonalités et des modulations qui cherchent l'effet de surprise.

L'introduction orchestrale commence par un roulement de timbale et un solo de trombone.

Deux instruments graves : les timbales seules qui font un roulement à 2 reprises créant d'emblée une tension et le solo de trombone (instrument à référence médiévale) dont la courbe descendante puis ascendante symbolise l'enfer et le ciel, se résout sur un accord de septième diminuée, signe d'interrogation (cet accord peut se résoudre dans n'importe quelle tonalité).

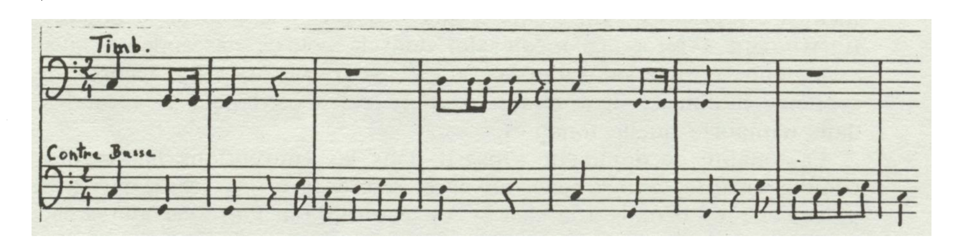
La tonalité de domineur s'inscrit dans les conventions habituelles comme tonalité sombre (elle fait aussi référence à un rythme ternaire puisqu'elle a 3 bémols à la clef — l'ouverture de la *Flûte enchantée* est en MI bémol, ton relatif de DO mineur !).

L'introduction évolue ensuite à partir de DO mineur en passant par des modulations dans les tonalités bémolisées (RE bémol majeur - MI bémol mineur - LA bémol majeur - LA bémol mineur) mais très éloignés de la tonalité initiale (21) puis une suite ascendante d'accords de septième dominante ramène à DO mineur et à une demi-cadence qui termine cette introduction « infernale ». Gambara continue : « La toile se lève (montée chromatique). Que vois-je ? Le seul spectacle à qui nous donnions le nom d'infernal, une orgie de Chevalier en Sicile » (FA majeur). Après le chœur des chevaliers vient la ballade Raimbaut qui commence en DO majeur lorsqu'il invoque Berthe la mère de Robert et qui module en DO mineur lorsqu'il évoque le démon qui l'a séduit. Ensuite arrive Alice (MI majeur) (22) puis un récitatif de Robert en SI bémol majeur, une romance d'Alice en MI majeur, de nouveau un récitatif de Robert en LA bémol (qui module en SOL majeur, FA majeur, RE majeur), un récitatif de Bertram en SI bémol. L'acte se termine par un chœur en DO majeur, une sicilène en FA majeur et la scène du jeu. Nous voyons donc après cette analyse harmonique

20. BERLIOZ., *Cauchemards et Passions*, J.C. Lattès, Paris, 1981.
21. A l'époque de tels enchaînements d'accords créaient inévitablement une impression de malaise et d'effroi, surtout pour le public de l'Opéra.
22. Mi majeur, tonalité « claire » qui contraste avec ce qui a précédé.

une volonté évidente de symbolisation des personnages au moyen des tonalités (autant qu'il est possible).

Les tons en bémols qui descendent sont dévolus au mal et les tons diésés, qui montent, au bien. Il est à noter que Robert est marqué par l'instabilité tonale (23) et qu'il a une faculté tonale de « caméléon » suivant qu'il est influencé par l'une ou l'autre des parties. En outre un motif chromatique le suit souvent. Le final de l'acte II qui annonce le tournoi, à grand renfort de percussions (timbales, grosse caisse, tambour) et de cuivres (trompettes et cors) ne manque pas en connotations médiévales ainsi que le fait remarquer Gambara : « que d'originalité dans cet Allegro, modulation des quatre timbales accordées (UT RE UT SOL) combien de grâce dans l'appel au tournoi ! Le mouvement de la vie héroïque du temps est là tout entier, l'âme s'y associe, je lis un roman de chevalerie et un poème ».

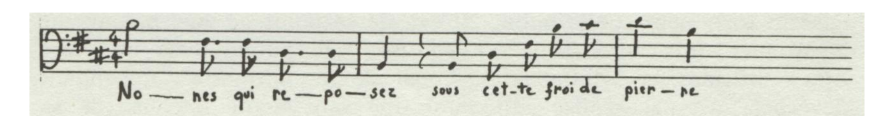


L'acte III, central, est l'acte de Bertram, celui où son pouvoir s'étend le plus où il semble qu'il va gagner. Meyerbeer s'y est ingénié à faire ressortir l'effroi. Cet acte se déroule en cinq phases. Un duo bouffe où Bertram se joue de la naïveté de Raimbaut (les tonalités oscillent entre le majeur et le mineur). « Il a mis la plaisanterie à côté de l'honneur », nous dit Gambara. A la deuxième phase Bertram évoque le Roi des anges déchus pendant que le chœur des démons invisibles s'élance dans une valse infernale (en trois/huit) et s'étourdit dans ce mouvement qui tourne sur lui-même (24). Au même instant, Bertram a un moment de remord : « Ah mon fils pour toi... c'est pour toi que j'aimais, toi seul me consolais ». Se rapprochant du bien, il chante en SI mineur puis SI majeur (tonalités diésées) ! La troisième phase se déroule entre Alice et Bertram puis Robert (le duo s'est déroulé en MI bémol et le trio en LA bémol). Lors de la quatrième phase Bertram tente Robert en faisant appel à son courage (on retrouve les timbales seules de l'introduction) : « Dans ce lieu qu'on ne saurait franchir

23. L'alternance de tonalités majeures et mineures par exemple, lorsque Raimbaut raconte l'histoire de Robert le Diable.

24. Le rythme ternaire ici fait référence au cercle, à des circonvolutions infinies.

sans exposer ses jours, auras-tu le courage d'y pénétrer seul sans pâlir ! â. Enfin la scène finale se déroule dans le monastère. L'évocation de Bertram à Sainte Rosalie et aux nonnes damnées dissocie l'accord parfait. C'est une formule consacrée pour les évocations, en majeur pour les évocations pieuses (on le trouve dans le Tuba Mirum du *Requiem* de Mozart et dans la mélodie de Beethoven : « *La gloire de Dieu dans la nature* ») et en mineur pour les évocations infernales ! (25).



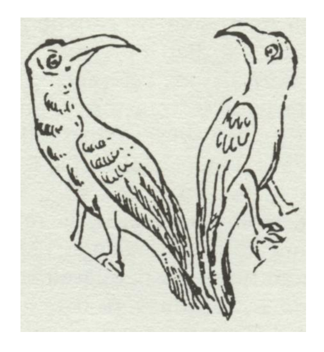
C'est le thème de l'introduction mais repris ici non pas en DO mineur mais en SI mineur.

On peut expliquer cette tonalité de SI mineur par sa filiation avec la valse infernale mais aussi par la présence du bien au sein même de l'Enfer puisqu'il nous est dit à l'acte V, lorsque le testament de Berthe est dévoilé que celle-ci protège Robert où qu'il soit. Toutefois, ce serait une erreur de voir, dans le procédé de symbolisation des tonalités, un emploi systématique. Dans le cinquième acte, le chœur des moines est en DO mineur et la prière qui termine l'opéra en FA majeur, après que Bertram soit englouti, tonalités difficilement justifiables. En revanche, le trio du numéro 23, où s'engage la lutte finale entre Robert, Alice et Bertram se déroule entre SI mineur - SI majeur, SOL mineur - SOL majeur jusqu'à la victoire du bien en SI majeur.

Nous pouvons déduire de tout ceci que les « effets » de la musique de Meyerbeer sont de deux sortes. D'une part, ce que l'on peut appeler les « effets symboliques » non directement perceptibles : les tonalités diésés et bémolisées, le chromatisme ascendant et descendant (représentation du bien et du mal) ; la distribution des voix (grave-aigu), les rythmes et l'instrumentation qui font référence à un thème (le 3/8 de la valse infernale, les vents pour le tournoi). D'autre part, des « effets figuralistes », directement perceptibles : l'instabilité harmonique (les modulations aux tons éloignés, l'indécision entre le majeur et le mineur sont facteurs de tension), la tessiture des voix, les effets d'orchestre (le petit orchestre de la scène de la caverne, la musique qui se dissipe en même temps que la cour d'Isabelle s'endort...). Ces effets sont les constituants d'un code sémantique particulièrement riche qui explique le succès de *Robert le Diable*. Chacun y trouve son compte. Le public de l'Opéra, habituellement réfractaire à toute musique « compliquée », « avalait » la musique de Meyerbeer parce que sa signification se surajoutait à celles du livret et des décors créant un ensemble extrê-

25. CHANTAVOINE, *Cent opéras célèbres*, Paris, Plon, 1948.

mement prenant et excitant. Les musiciens étaient surpris et intéressés par les nouveautés harmoniques et instrumentales de la partition, ce qui explique l'estime de Berlioz pour la musique de Meyerbeer. En fait, la musique de *Robert le Diable* ne s'inspire pas du Moyen Age (pas d'utilisation de chant grégorien ou de formes médiévales, par exemple) mais s'y réfère par son code sémantique. Meyerbeer utilise tout le raffinement du XIX[e] siècle pour peindre, au second degré, un Moyen Age barbare, primitif et brutal, à l'aide d'effets musicaux violents, qui agissent fortement sur le public. Il est, de ce point de vue, précurseur de Wagner qui cherchait à « hypnotiser » le public avec un « art total » utilisant la symbolisation musicale, le leitmotiv... Cependant Meyerbeer n'a pas réalisé cette ambition sans doute à cause de sa volonté de plaire au public de l'époque. Aujourd'hui sa musique, bien qu'ayant certaines qualités, nous paraît être un amalgame de styles différents très redondant. Tout dans cet opéra est surabondant ; à force de vouloir créer l'effet à tout prix l'auteur a fini par perdre l'émotion véritable et ne laisser que les signes de l'émotion. De la même façon, le Moyen Age de *Robert le Diable* ne fait appel qu'à des signes de Moyen Age : « effets » de religion, diableries, chevalerie, etc., reprenant parfois des thèmes qui apparaissent effectivement dans la littérature médiévale mais en les confondant dans un temps non situé historiquement et auréolé des mystères qui excitent l'imagination romantique.



NOTES DE LECTURE

La Boétie : *Discours de la servitude volontaire,* Edition en « GF » par S. Goyard-Fabre.

On a raison de rééditer La Boétie. De même qu'il faut féliciter les auteurs de l'excellent manuel de littérature (XVI^e-XVII^e s.) paru chez Magnard l'an dernier, d'y avoir inclu une page du *Discours,* de même il faut féliciter Mme Goyard-Fabre d'avoir procuré, avec une saine introduction, une édition d'accès facile pour un des textes majeurs de l'histoire de l'Europe.

Ce qui nous justifie d'en parler, c'est qu'elle écrit dans la dernière page de son introduction :

> « La Boétie est cet "esprit libre" qui, l'un des premiers, a osé déclarer qu'il est grand temps de lever l'hypothèque par laquelle la tradition théologico-métaphysique et la féodalité médiévale — qui sont l'index de ce qu'on appellera bien plus tard les "totalitarismes" — avaient condamné les peuples non pas même à l'immobilisme, mais à une servitude nihiliste. »

A mon sens, Mme Goyard-Fabre a raison. D'une part lorsqu'elle redit, et il semble bien qu'il soit nécessaire de le redire souvent, que la théologie médiévale telle qu'elle était répandue était largement responsable de l'engourdissement des consciences, et de l'état de « servitude volontaire » où allaient, pour longtemps, se trouver les populations d'Europe. A ce titre, cette idéologie théologique mérite bien tout le mépris qu'avaient pour elle Erasme ou Rabelais.

Maintenant que le Moyen Age risque d'apparaître à un public naïf comme une époque un peu dure, certes, mais profondément heureuse, ou quelque autre de ces sottises où l'on perd l'intelligence en croyant sauver la foi — il est bon de rappeler après La Boétie dans quelle collective désertion de soi, dans quelle crainte obtuse et quel silencieux consentement à l'écrasement des audaces, les populations se trouvaient plongées. Avec quelle vigueur les mêmes populations se lancèrent, au XVI^e et XVII^e s., dans des massacres religieux, puisqu'il est toujours plus simple de partir en croisade que d'observer la diversité du monde et de la concilier.

Mais Mme Goyard-Fabre a raison encore lorsqu'elle suggère que cet édifice médiéval est le modèle de nos totalitarismes, à condition de ne les voir pas seulement chez autrui, mais à l'œuvre chez tous, à chaque lâcheté, à chaque fois qu'on détourne le regard. Car ce que le *Discours sur la servitude volontaire* met merveilleusement en relief, c'est que chacun consent à son asservissement : les tyrans sont les princes de l'ambiguïté avant d'être ceux d'un Etat, parce qu'ils flattent en chacun

une paresse mortelle, la monstrueuse et si commune lâcheté qui consiste, lorsqu'on voit injurier un mendiant, un chef asséner son mépris, à regarder ailleurs, à penser à autre chose. L'amitié de La Boétie, et sa pensée à la fois morale et politique, ne font qu'un : c'est le même homme qui sait être délicat ami et vigilant citoyen, pour les mêmes raisons.

Inversement, on sent le chancre du dogmatisme théologique peser, au Moyen Age et au-delà, à la fois sur la conscience personnelle et la maturité politique : celui qui accepte de se soulager de ses fautes, répertoriées par des manuels, dans l'égoût des oreilles assermentées, celui que l'on a convaincu de ne pas assumer ce qu'il faisait, celui-là ne va pas penser qu'il peut être en lui-même l'indicateur des polices du régime. Car, dit La Boétie : « Que pourrait-il vous faire, si vous n'étiez receleurs du larron qui vous pille, complices du meurtrier qui vous tue et traîtres à vous-mêmes. »

Si le Moyen Age est une période extraordinaire, ce n'est pas qu'il ait été admirable. Ce qui est intéressant, ou important, n'est pas forcément juste. C'est même sans doute pour cela que le Moyen Age occidental est si important : pour ses erreurs. Il abonde en personnalités saisissantes, parfois admirables ; mais parfois seulement, parce qu'il ne faut pas se laisser impressionner par la puissance ou la ruse. Il abonde surtout en catastrophes. Et avant de se mettre stupidement à chanter sa gloire, il faut se souvenir qu'au moment du Beowulf vieil-anglais, la Chine avait Li Po et Tou Fou ; ou qu'on ne trouvera pas en français entre XI^e^ et XIV^e^ s. l'équivalent de Khayyam ou de Hafiz.

C'est pourquoi il ne paraît pas déplacé de redire ici même : lisez La Boétie.

N.B. Rappelons qu'est paru l'an dernier le grand livre de J. Starobinski *Montaigne en mouvement*, Gallimard.

F. Jacquesson.

Aline Rousselle, *Porneia*. De la maîtrise du corps à la privation sensorielle IIe-IVe siècles de l'ère chrétienne. Collection Les chemins de l'Histoire, PUF, Paris, 1983.

L'observation des comportements, la lecture des textes médiévaux nous renvoient sans cesse aux premiers écrits chrétiens, à Tertullien, Ambroise, Jérôme, Cassien... C'est pourquoi *Porneia*, étude sur les pratiques se rapportant au corps et à la sexualité au moment du passage de la société antique romaine à une société chrétienne, intéresse d'assez près le médiéviste.

Aline Rousselle nous présente une documentation considérable de textes tour à tour médicaux, juridiques et religieux. L'impression de confusion qui pourrait naître dans un premier temps d'un manque de familiarité avec les discours de la médecine et de la justice est compensée par la structure clairement exposée de l'ouvrage : onze chapitres aux titres évocateurs. Ainsi, pour commencer, les quatre chapitres consacrés à la médecine : « Le corps maîtrisé : l'homme » ; « le corps dominé : la femme » ; « le corps opprimé : l'enfant » ; « Virginité et hystérie ». Trois grands thèmes se dégagent d'une seconde partie consacrée aux lois sur le mariage et le concubinage : la polygamie, (« un mariage et des concubinats »), la nécessité du mariage et de l'enfantement le plus tôt possible pour des raisons de conservation du patrimoine, la passivité féminine. Aline Rousselle le souligne, l'ensemble des textes sur lesquels elle travaille est écrit par des hommes et témoigne avant tout des préoccupations des hommes de la haute société romaine au sujet de leur corps. La pauvreté de l'information sur ce thème pour le reste de la population, la disparition des écrits de femmes romaines qui n'apparaîtront ici qu'à travers le discours masculin, imposent cette restriction à ceux pour qui travaillent les médecins et la loi romaine.

Les textes religieux n'interviennent que dans la seconde moitié de l'ouvrage et leur dissociation du corpus médical souligne combien celui-ci est habité par les questions de continence et de restrictions sensorielles. Le choix des textes de Galien au IIᵉ siècle et de la *Collection médicale* d'Oribase au IVᵉ (reprenant largement Galien mais en délaissant certains points qui témoignent d'une attitude encore trop positive de celui-ci vis-à-vis de la sexualité ; reprenant aussi les textes les plus tardifs du *Corpus hippocratique* et notamment des médecins du premier siècle comme Soranos, sous l'influence d'Epicure totalement défavorables à l'activité sexuelle), la comparaison de ces textes avec les préoccupations d'épanouissement du corps au centre du discours d'Hippocrate et de ses premiers successeurs est probante : comme l'ont ailleurs (1) montré M. Foucault et P. Veyne, christianisation de la société romaine et valorisation de l'abstinence sexuelle sont des phénomènes distincts. Le Christianisme n'apporte pas un idéal d'ascétisme et de mépris du corps qui lui serait particulier dans l'univers de débauche auquel on a souvent assimilée la Rome des premiers siècles. Parfaitement absent des traités des premiers médecins grecs, les deux thèmes de la « nécessité de ne pas abuser du coït » et de « comment se préparer à faire un enfant » organisent le discours de Galien sur la sexualité. L'idéal chrétien est reçu et se développe dans un milieu où existent déjà « la conscience aiguë de soi-même » et — c'est le propos de Galien — le sentiment que le désir aliène l'esprit et nuit à la vie intellectuelle.

Le propos d'Aline Rousselle n'est pas d'expliquer les raisons du développement de l'auto-réflexion à la fin du monde antique. Elle le met seulement en rapport avec les transformations d'une vie active qui,

à l'époque d'Hippocrate se consacre davantage à l'exercice physique qu'au travail, et qui glisse, avec le temps, vers une société d'hommes d'affaires romains moins portés sur l'exercice physique. Ce sont ces hommes d'affaires qui demandent à Galien un nouveau régime pour ne pas être embarrassé d'un corps dont ils n'ont plus guère le temps de s'occuper. Galien conseille de réduire : éviter les excès sensoriels, manger moins, modérer l'activité sexuelle.

A la période étudiée dans *Porneia,* les différences entre les idées ou les pratiques païennes et chrétiennes ne sont pas forcément tranchées. La société romaine va adopter une religion officielle qui est aussi son produit : ce sont les *Epitres* de Paul, écrites au I^{er} siècle et non les textes de l'Ancien Testament qui sont invoquées quant à la question du mariage et de la sexualité.

Le travail d'Aline Rousselle montre bien qu'il faut renoncer à construire un développement linéaire où l'importance attachée à la continence irait croissant progressivement des Stoïciens à la diffusion du Christianisme en passant par un certain nombre d'étapes isolables. C'est avant tout un bouillonnement d'idées convergentes mais formulées presque simultanément par des milieux d'apparences différentes que *Porneia* nous fait percevoir : crainte du riche romain de nuire à son activité par un trop grand abandon aux plaisirs de la chair ; modèle épicurien qui engage à renoncer aux rapports sexuels facteur d'affaiblissement et de déperdition du souffle vital qui ne sera plus alors transformé en pneuma supérieur, hystérie de l'épouse romaine mariée contre son gré et à laquelle on ne peut plus prescrire, comme le faisait Hippocrate, une reprise de l'activité sexuelle, doctrines gnostiques prescrivant la ligature des testicules pour éviter la déperdition de semence vitale, chrétiens se retirant au désert pour en finir avec leur corps et leurs désirs contraires au cheminement vers Dieu, multiplication des traités chrétiens faisant l'apologie de la virginité... Autant de démarches qui, par delà les positions éthiques qui les motivent — comportements païens guidés par la seule préoccupation de soi, attitude chrétienne commandée par Dieu — peuvent apparaître comme visant à un même but. Les méthodes utilisées aussi sont les mêmes : privations sensorielles, restrictions de nourriture, de sommeil.

Les quatre derniers chapitres du livre concernent le grand mouvement de retraite au désert du IV^{e} siècle, la fascination, l'enthousiasme des Romains cultivés à suivre au désert les premiers moines égyptiens. Les conditions de vie, les prescriptions alimentaires et morales pour ceux qui choisissent ce nouveau mode de vie sont très précisément analysées. Et cette analyse souligne combien sont différentes face à cette vie nouvelle les positions du citoyen romain exilé et en rupture radicale avec son confort urbain et du paysan égyptien pauvre pour qui le jeûne est une pratique habituelle et la vie au désert parfois une amélioration de sa condition précédente. Dans ce contexte, Aline Rousselle distingue des prescriptions physiologiques et diététiques, adressées plus

particulièrement aux hommes et fondées sur l'idée de l'anéantissement de toute vie sexuelle par l'incitation à la pratique d'une jeûne particulièrement rigoureux et dont l'efficacité s'était vérifiée lors des nombreuses famines connues par l'Egypte. Le caractère pratique de ces conseils contraste avec le discours adressé aux femmes : la floraison aux III[e] et IV[e] siècles des traités chrétiens, « véritables plaidoyers » pour la virginité féminine. Ces traités, bien sûr écrit par des hommes (Tertullien, Cyprien...) ne prescrivent pas de recettes mais sont porteurs d'un idéal qui doit venir se substituer à la passivité de la femme romaine. Ils remplacent un renoncement à la chair subi par un renoncement vécu comme un cheminement vers Dieu.

Ainsi, le triomphe du Christianisme n'est-il pas fondé sur l'institution de nouvelles pratiques ou d'un nouveau comportement sexuel mais sur un rassemblement autour d'un but nouveau de comportements qui témoignaient jusqu'alors de démarches personnelles. « Les expériences païennes de rétention sexuelle, les conditions dans lesquelles les femmes sont écartées de l'expression libre de leur sexualité forment non seulement la préparation de l'ascétisme chrétien, mais en quelque sorte l'appellent comme alternative à l'hystérie » (p. 170). La force chrétienne est celle d'un discours canalisateur de comportements.

Mais cette expérience du désert n'est qu'un commencement. Le corps que l'on y est venu oublier se rappelle plus intensément que n'importe où ailleurs. Et ce qui s'y manifeste dans toute sa violence est que le désir est désir de l'autre : voisin de cellule, autre imaginaire, image de Dieu.

Porneia nous laisse à un tournant de l'histoire de la conscience de soi et de l'autre. Tournant qu'on y aura décrit dans sa durée et sa complexité, en rendant compte de la multiplicité des figures qui le dessinent et sans prétendre l'expliquer définitivement par une série de causes implacables où y voir la source d'effets inéluctables. Si l'on s'en tient au découpage traditionnel, la parole passe ensuite au médiéviste. Comment la proposition, l'alternative chrétienne devient règle, comment l'Autre perturbateur et polymorphe des premiers moines.

Christine Lapostolle.

1. Dans *Communications* 35, 1982, pp. 15-25 et 26-33.

Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII[e]-XVIII[e] siècles*, Fayart, Paris, 1983, 741 p.

Poursuivant son enquête sur la peur en Occident, Jean Delumeau explore en une forte synthèse l'angoisse de l'homme pécheur et les peurs qu'il ressent : peur de la mort, du jugement, de l'enfer. Le propos est net : « Jamais une civilisation n'avait accordé autant de poids —

et de prix — à la culpabilité et à la honte que ne l'a fait l'Occident des XIII[e]-XVIII[e] siècles. »

Le grand mérite de l'ouvrage est de montrer l'unité de cette période, au-delà des coupures artificielles entre Moyen Age et Renaissance. Ces six siècles — ultime phase de ce long Moyen Age que Jacques Le Goff invite à considérer — ont vu l'apogée d'une entreprise de christianisation des âmes. Six siècles où progresse une anthropologie dont la formation remonte à la période IV[e]-XIII[e] siècles : le monde est livré à Satan, l'homme doit mépriser les choses terrestres et se haïr lui-même. Malgré des élans créateurs nullement négligeables, la Renaissance ne fait pas exception. Le XVI[e] siècle est le grand siècle de la Mélancolie, de Satan, de la mort. L'homme doute de sa raison et de sa volonté ; il voit le monde vieillir et ne rêve que du Paradis perdu.

Quel meilleur signe de cette inquiétude que la présence obsédante de la mort, et singulièrement la saisissante mise en avant du corps en décomposition qu'offrent les transis ? A la suite de A. Tenenti, beaucoup y ont vu (suivant en cela la conception dominante de la Renaissance) le signe d'une conception non chrétienne de la mort, d'un appel à jouir de la vie. J. Delumeau montre au contraire combien le macabre s'intègre dans la doctrine du mépris du monde. Image de la vanité des choses mondaines, il est — hormis quelque cas limites — une invitation à faire son salut. Il est en parfaite corrélation, thématique et chronologique, avec l'idée morale entre toutes du jugement dans l'au-delà, sous sa forme individuelle ou collective.

C'est un « homme partagé » entre l'optimisme et le désespoir que rencontre le discours culpabilisateur de l'Eglise. Dans la période étudiée, celui-ci majore le péché par rapport au pardon. Le « surmoi de l'Eglise » est « hypertrophié » ; il y a « névrose chrétienne ». A cet égard, l'obligation de la confession annuelle (1215) est la vraie rupture, qui marque, avec la création des ordres mendiants, le coup d'envoi de la grande entreprise de culpabilisation. On voit alors se multiplier les ouvrages destinés à permettre aux clercs de résoudre les problèmes posés par la confession. Le modèle des sept péchés capitaux s'impose, leurs moindres aspects sont recensés, classés, analysés, y compris dans la littérature profane. Tous les aspects de la vie du chrétien sont quadrillés par le discours moralisateur, ratissés au peigne fin. Rien ne lui échappe, et surtout pas la sexualité qui doit faire l'objet d'une investigation exceptionnellement poussée. L'Eglise insiste aussi sur les conséquences du péché d'Adam, sur la colère du Dieu vengeur, sur le petit nombre des élus. Toutes raisons qui expliquent les mortifications que s'imposent les pieux chrétiens, la maladie du scrupule ou l'angoisse de la damnation qu'ils peuvent ressentir.

Ce discours et ces pratiques ne sont pas le propre d'une élite cultivée. Pour J. Delumeau, il s'agit de préoccupations d'abord réservées aux milieux cléricaux, qui se sont progressivement étendues, à l'élite laïque, puis aux masses chrétiennes, grâce à la prédication. Le lecteur

sera peut-être surpris de voir que l'étude de cette dernière ne prend en compte que les XVII[e] et XVIII[e] siècles, sans que ce choix soit justifié. On n'est guère convaincu par l'idée d'une prédication homogène du XV[e] au XVIII[e] siècle. Et, au reste, qu'en est-il de la volonté missionnaire des ordres mendiants depuis le XIII[e] siècle ? Et, que dire du XVIII[e] siècle, dont on cite maints sermons effrayants, tout en concluant que ce type de pastorale est alors passé de mode ?

Restent les textes étudiés : l'auteur fait résonner les propos d'orateurs véhéments, qui développent sans retenue les thèmes de la doctrine chrétienne déjà évoqués, qui n'hésitent pas à plonger leur auditoire dans les flammes de l'enfer, et comptent les rescapés sur les doigts d'une main.

Deux types d'arguments sont avancés pour expliquer le succès de cette entreprise de culpabilisation. D'abord, elle rencontre un homme inquiet. Et comment ne le serait-il pas, lui qui est confronté à une conjonction dramatique de malheurs, de la Grande Peste à la fin de la Guerre de Trente ans ? D'autre part, les élites, en proie à la peur, diffusent de proche en proche leurs convictions. La force de l'Histoire d'un côté ; celle de la Foi de l'autre. L'auteur entend reléguer au second plan le fait que cette idéologie ait pu constituer un instrument de pouvoir aux mains de l'Eglise, dans la mesure où les élites sont les plus touchées par la peur. (Mais, n'y a-t-il pas de pouvoir de bonne foi ?).

La conclusion met en avant le christianisme noir de cette période. Mais, au risque de donner à certains points une importance qui trahit le propos de l'ouvrage, il semble nécessaire d'insister sur les contours du phénomène. Les thèmes culpabilisateurs doivent être situés dans une pensée globale où foisonnent les contradictions. Certes, l'auteur nuance son propos. Il n'oublie pas Pic de la Mirandole, et cite entre autres, un texte où Calvin loue la beauté du monde. Mais, il s'agit là de concessions faites à son propre discours, alors qu'il faudrait analyser l'articulation de ces aspects contradictoires du christianisme. Ainsi, à quoi bon accumuler les morceaux choisis sur le mépris du monde, si l'on ne s'interroge pas, par exemple, sur le fait que saint François, qui a prêché sur ce thème, est aussi l'auteur du *Cantique de frère Soleil ?*

« Tout ce qui est dans le siècle est assujetti au diable », proclame Calvin. Certes, mais lisons le paragraphe jusqu'au bout et rétablissons l'hypothèse : « Si le Christ n'est pas là... » D'Augustin à Luther, et encore après lui, le chrétien désespère lorsque Dieu lui manque, mais s'il voit Dieu en lui et dans le monde, tout est régénéré. Le christianisme vit de cette contradiction.

Quant aux sermons, on regrette que la mesure du phénomène culpabilisateur ne soit ébauchée qu'après cinq cents pages. Au terme d'une éclairante quantification, l'auteur montre que les thèmes terrorisants

représentent environ la moitié de la prédication des curés. Cette proportion est en forte hausse dans les missions de l'intérieur, dont le but est de créer un choc salutaire.

Surtout, il ne suffit pas de peser un discours en lui-même, encore faut-il prendre en compte sa fonction et son degré de réception. Or, les prédicateurs avouent parfois l'inefficacité de leurs appels, et se lamentent sur l'incompréhension du dogme de l'enfer. De plus, le discours terroriste est le faire-valoir de « parades sécurisantes », c'est-à-dire en premier lieu de la confession. Mais, même au terme de six siècles d'efforts pastoraux, celle-ci fait encore l'objet d'une très forte résistance de la part de la masse des paroissiens. Dès lors, on peut se demander ce qu'il en est de ce triomphe de la culpabilité, dans la mesure où l'Eglise diffuse un discours qui angoisse à un peu plus de 50 %, qui n'est écouté qu'à moitié et qui offre en même temps un moyen infaillible de se sauver ? Les chrétiens ont-ils si peur, eux qui font passer la honte d'avouer leurs petites misères au curé du village avant l'angoisse de la damnation ? La véhémence du discours ecclésiastique s'explique autant par les résistances qu'il rencontre que par l'écoute attentive d'une humanité inquiète.

Insistons encore : il ne semble pas que le christianisme ait voulu terroriser pour terroriser. L'homme qui vit avec la certitude de sa damnation relève d'une structure névrotique à laquelle le christianisme ne fait que donner une forme particulière. Car, même si elle insiste sur le petit nombre des élus, l'Eglise ne fait que dramatiser l'enjeu, tout en laissant à chacun l'espoir de se sauver.

Reste ce discours massif et pesant de l'Eglise, au cœur duquel nous plonge Jean Delumeau. Il témoigne d'une puissante volonté de conquête des consciences et d'épuration du christianisme. Cest dans cette perspective qu'on voit le couple culpabilité/salut (ou encore prédication/confession, discours/pratique) parvenir à sa tension maximale.

Jérôme Baschet.

Marie-Christine Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Age. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Flammarion, 1983.

Marie-Christine Pouchelle ne cache pas l'enthousiasme qu'a provoqué chez elle la lecture du *Traité de Chirurgie* d'Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel et enseignant en médecine et en chirurgie. Ce texte, écrit entre 1306 et 1320, a été pour elle une source d'inspiration et un point de référence constant, ce qui explique qu'elle lui ait, comme d'autres avant elle, décerné le titre fragile de « père de la chirurgie ». Père, parce qu'il a préconisé des méthodes thérapeutiques — la dessication des plaies par exemple — qu'on ne redécouvrira parfois qu'à la

fin du XIX[e] siècle (époque où l'on se décidera enfin à le publier pour la première fois).

Mondeville, que l'on découvre actif, novateur, anticonformiste et sachant manier l'humour, voulait que la chirurgie occupât une place de choix au sein des pratiques thérapeutiques, alors qu'elle était considérée comme digne de « simples opérateurs manuels », le plus souvent illettrés. Cette revendication, jointe à ses procédés « révolutionnaires », fut pour lui une source de conflits avec le pouvoir médical/clérical et donne au *Traité de Chirurgie* une valeur de Manifeste. Dans la première partie de *Corps et Chirurgie*, on comprend ces luttes et les raisons pour lesquelles ces revendications n'aboutirent pas : le rôle aussi bien pratique que spirituel des médecins et des chirurgiens du bas Moyen Age, l'horreur qu'inspiraient la dissection et le sang d'autrui, la logique parfois surprenante des discours scientifiques au milieu desquels celui de Mondeville faisait preuve d'originalité, ne permettaient pas à ses contemporains de l'accepter sans réserve. Pourtant, son expérience du sang, des plaies et des fractures (acquise en partie sur les champs de bataille) le plaçait parmi les meilleurs spécialistes mondiaux de son temps.

La seconde partie de l'ouvrage de Marie-Christine Pouchelle, un peu plus longue que la première, met en lumière la compréhension médiévale du corps (de son fonctionnement) grâce à l'analyse du vocabulaire du Traité de Mondeville, et surtout grâce à celle des nombreuses métaphores qui mettent en relation l'objet de la description avec des mots-images (l'estomac avec une marmite par exemple), et qui servent à éclairer le texte à des fins pédagogiques. Un « préambule méthodologique » clair justifie ce choix et classe les différents types de métaphores rencontrées, afin de nous guider en douceur vers les diverses réflexions qu'elles inspirent à Marie-Christine Pouchelle. On voit ainsi se succéder : un corps qui « apparaît dans l'ouvrage du chirurgien de Philippe le Bel comme une « autre scène » où se liraient les tensions à l'œuvre dans le corps collectif » (social) ; puis un corps architecturalement organisé avec ses fenêtres et ses portes, son mobilier et ses instruments de cuisine ; puis un corps végétal dont la pathologie est souvent liée à un vocabulaire botanique spécifique, corps menacé par les immixtions animales (au sens propre et figuré) et dont la fin la plus abominable, car diabolique, est la métamorphose de l'homme en bête (en particulier lorsqu'il est atteint de la lèpre). Pour finir, les métaphores mettant en rapport certaines parties du corps avec d'autres révèlent, une fois explicitées par Marie-Christine Pouchelle, une logique de l'anatomie, de la pathologie et des attitudes.

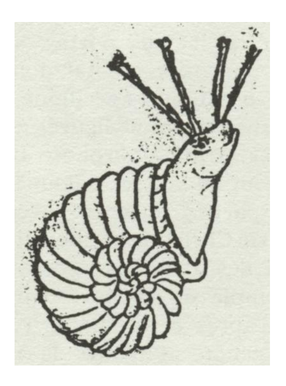
Cette logique met par exemple en rapport deux parties du corps — les genoux et les yeux — d'après cette simple remarque de Mondeville : « sur l'articulation du genou se trouve la rotule, que certains appellent œil du genou ». A partir de cette phrase, et grâce à tout un cortège de textes médiévaux qu'on lit avec grand plaisir, on comprend

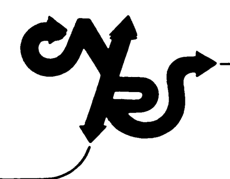
cette métaphore de la rotule : dans la position fœtale, « de la rondeur des genoux est faite la rondeur de la fosse des yeux ». Aussi, « quand quelqu'un se met à genoux, il pleure plus facilement que dans une autre posture, c'est parce que la nature lui rappelle comment il se tenait dans le ventre de sa mère, où il était dans les ténèbres et sans lumière, et où il avait les genoux contre les yeux » (ces citations sont tirées de Barthélemy l'Anglais). Et Marie-Christine Poucelle de conclure sur des interrogations concernant les significations inconscientes de l'agenouillement, du redressement, etc.

L'originalité de *Corps et Chirurgie* réside surtout dans l'utilisation, au cours de ces démonstrations, de savoirs contemporains, qu'ils soient de guérisseurs, de psychanalystes ou d'un médecin ami d'André Breton (Mabille). Traversant des siècles de médecine officielle « positive », des images et des pratiques à la logique plus onirique que rationnelle ont survécu, avec leur cohérence. Pourquoi ? Il n'y a pas de réponse définitive et rassurante à cette question dans le livre de Marie-Christine Pouchelle, non plus qu'à de nombreux problèmes posés au cours de sa lecture. Au lecteur donc (et aux chercheurs !) de faire des efforts, d'autant plus que c'est un bouleversement complet de notre cohérence mentale que Mondeville et ses contemporains nous demandent de faire afin que nous les comprenions et que nous ne soyons pas choqués par ce que nous percevons d'abord comme des contradictions.

Ajoutons que la présentation de *Corps et Chirurgie* ajoute au plaisir procuré par le texte : y sont insérées une dizaine de jolies images sur papier glacé (certaines surprenantes) ; les notes, souvent intéressantes car ouvrant encore des portes, sont en bas de page ; des tableaux peuvent aider en annexe, ainsi qu'une bibliographie bien faite ; et enfin, grâce au brochage du livre (en cahiers cousus), on peut le lire plusieurs fois ou faire d'utiles retours en arrière sans avoir peur qu'il se désagrège.

Michel Bouvier.





LA PHILOSOPHIE JUIVE AU MOYEN AGE

selon les textes manuscrits et imprimés

Colette Sirat

- Les écrits des philosophes juifs médiévaux relevant tant de la culture islamique (IX^{e}-XII^{e} siècles) que de la culture chrétienne (à partir de 1204), montrent leurs réflexions sur les rapports entre foi et raison.

- Introduction.
- Jusqu'à Maïmonide.
- Fin du Moyen Age.

16 × 24, 532 p. broché
1 tableau .... 300 F
ISBN 2-222-03016-1

Novembre 1983

Samedi 12 mai 1984,
de 9 h 15 à 12 h 30
aura lieu, à la Maison des Sciences de l'Homme
54, boulevard Raspail, 75006 PARIS
salle 214 (2e étage)

une rencontre autour de trois livres récents :

LES MIRACLES MIROIRS DES CORPS, ouvrage collectif sous la responsabilité de Jacques GELIS, Odile REDON. Presses et Publications de l'Université de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis. Saint-Denis 1983.

LES SAINTS ET LES STARS, LE TEXTE HAGIOGRAPHIQUE DANS LA CULTURE POPULAIRE, études présentées à la société d'Ethnologie française, réunies par Jean-Claude SCHMITT. Bibliothèque Beauchesne, Religions Société Politique, 10. Paris 1983.

CULTO DEI SANTI, ISTITUZIONI E CLASSI SOCIALI IN ETA' PREINDUSTRIALE, a cura di Sofia BOESCH GAJANO e Lucia SEBASTIANI. Ed. Iapadre. Roma-L'Aquila 1983.

Les auteurs animeront un débat sur deux questions :

— comment construire **collectivement** un ouvrage de recherche ?

— comment élaborer une anthropologie historique de la **sainteté** et du **miracle ?**

Vous êtes tous cordialement invités à cette rencontre.

A NOS LECTEURS

Si la revue « MEDIEVALE » vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
Centre de Recherche
Publications « Médiévales »
2, rue de la Liberté
93526 SAINT-DENIS CEDEX 02

☐ Je souscris un abonnement à *deux* numéros de la revue
« MEDIEVALES »
(N° 7 - Automne 1984 et N° 8 - Printemps 1985)

- **France : 70 Francs (port compris)**
- **Etranger : 80 Francs (port compris)**

☐ Je souscris un abonnement à *quatre* numéros de la revue
« MEDIEVALES »
(N° 7 - Automne 1984, N° 8 - Printemps 1985,
N° 9 - Automne 1985 et N° 10 - Printemps 1986)

- **France** : 130 Francs (port compris)
- **Etranger : 160 Francs (port compris)**

Règlement par chèque uniquement à l'ordre de : Agent Comptable Université Paris VIII (P.U.V.-MED).

NOM : ....

Prénom : ....

ADRESSE : ....

Code postal : .... VILLE : ....

Date : *Signature :*

Imprimerie intégrée de l'Université de Paris VIII
Service de la Recherche
2, rue de la Liberté - 93 526 Saint-Denis CEDEX 02

Dépôt légal : 2ème **trimestre 1984**

Numéro de l'imprimeur : 115

LISTE DES LIBRAIRIES DEPOSITAIRES
DE MEDIEVALES

Librairie Saint-Michel-Sorbonne, 20, rue de la Sorbonne, 75005 Paris
Librairie Gallimard, 15, boulevard Raspail, 75007 Paris
Librairie Tschann, 84, boulevard du Montparnasse, 75006 Paris
Librairie Autrement dit, 73, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris
Librairie du Regard, 41, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris
Librairie Internationale Picard, 82, rue Bonaparte, 75006 Paris
Librairie Flammarion, centre commercial Galaxie, 30, av. d'Italie, 75013 Paris
Librairie Pages d'Histoire, 8, rue Bréa, 75006 Paris
Presses Universitaires de France, 49, bd Saint-Michel, 75005 Paris
Librairie Alphonse Daudet-Alésia, 73, rue d'Alésia, 75014 Paris
Librairie Le Divan, 37, rue Bonaparte, 75006 Paris
Librairie La Hune, 170, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris
Librairie La Procure, 3, rue de Mézières, 75006 Paris
Librairie Les Mille Feuilles, 2, rue Rambuteau, 75003 Paris
Librairie Slatkine France, 7, quai Malaquais, 75006 Paris
FNAC Montparnasse, 136, rue de Rennes, 75006 Paris
FNAC Forum, Forum des Halles, 1 à 7, r. Pierre-Lescot, 75001 Paris
FNAC Strasbourg, La Maison Rouge, 22, place Kléber, 67000 Strasbourg

ISSN 0751-2708

Couverture : Frédérique Devaux.

Prix : 40 F